



Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Tesis de graduación | Maestría en Gestión de la Cultura

Cohorte 1 (2019)

Travesías inestables

Escenas de la dramaturgia en el Brasil contemporáneo

Autora: Laura Soledad Garaglia

DNI: 25.926.657

Directora: Florencia Garramuño

Lugar y fecha:

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Noviembre de 2022

Resumen:

El teatro contemporáneo configura una constelación de formas. A los estilos y modos tradicionales del teatro moderno, se suman o superponen estructuras y modos que se podrían considerar experimentales o desbordados de la disciplina. Estas formas no son nuevas, oscilan entre la tradición más rupturista del siglo pasado y las nuevas apuestas escénicas que se incorporan a una noción expandida del arte, suman recursos, como las nuevas tecnologías, y se abren más frecuentemente a la participación del público.

Estas vidas contemporáneas de la escena implican la estética de la performance y complican frecuentemente las clasificaciones genéricas. Al modo de organización de la multiplicidad de recursos y lenguajes que intervienen en ellas, las llamamos dramaturgia. En efecto, el concepto, antes asociado únicamente al ámbito de la escritura teatral, se ha expandido también para ser utilizado ampliamente en relación a la disposición diversa de elementos en el lenguaje teatral: espacios, cuerpos, modos de creación, modos de circulación, políticas de públicos.

En este trabajo buscamos explorar esas dramaturgias contemporáneas en Brasil, donde la riqueza de propuestas resulta atrayente para analizar espectáculos y acciones escénicas que conllevan en su variedad e inasibilidad, la constante del movimiento. Nos preguntamos sobre la relación de teatro y ciudad, indagamos en la grupalidad, los modos colectivos de gestión y creación, la intermedialidad, las implicaciones políticas de la relación con el público. Un panorama de un teatro que invita a compartir/co-crear travesías inestables.

Palabras clave: dramaturgia- Brasil- teatro contemporáneo- performance- públicos.

Índice

Agradecimientos.....	5
Introducción	
Propósitos, recorridos.....	6
Dramaturgia.....	10
Ejes.....	14
Brasil.....	17
Teatro y vida.....	19
Capítulo 1. Dramaturgias de la ciudad. San Pablo y Río de Janeiro como arenas culturales	
<i>As cidades</i>	21
Archipiélago, mutación, casamiento.....	22
Hacer con/en/ para la ciudad.....	26
Teatro da Vertigem. La obra como travesía.....	27
Eleonora Fabião. La vida carioca y el mundo relacional.....	32
Teatro dentro del teatro.....	36
Teatro Armazém: mudarse, lanzarse, asentarse.....	37
Dramaturgia, producción, ciudad.....	40
Capítulo 2. Dramaturgias del cuerpo	
<i>Cómo hacer cosas con el cuerpo</i>	43
Dramaturgia del actor.....	48
Cuerpo vértigo.....	49
Cuerpos agotados.....	51
Cuerpo intermedial.....	56
La tercera zona.....	59
Agua viva.....	63
Gran cuerpo.....	66
Cuerpo-cultura.....	70

Capítulo 3. Dramaturgias de grupo

Grupo/Grupal.....	72
Grupo de teatro/Teatro de grupo.....	73
Grupal/Coral.....	76
<i>Arte contra a barbarie</i>	78
El proceso colaborativo.....	79
Pesquisa, épica y grupalidad.....	84
Seres imaginarios/Seres teatrales.....	88
Solidaridad y sociabilidad.....	91

Capítulo 4. Dramaturgias del público

Público, cuerpos y comunidad.....	93
El público y el tiempo.....	96
Público como grupo/Pelear con Aristóteles.....	98
Infiernos artificiales.....	100
Escribible/Practicable.....	101
Vamos a comer a Caetano.....	102
<i>Espectadores</i>	106
El bosque que camina.....	108
Marchas y contramarchas.....	112
El reino del Revés.....	115
Teatro Mundi/Teatro del mundo.....	118
Conclusiones.....	122
Anexo. Ficha técnica de las obras mencionadas.....	125
Bibliografía.....	142

Agradecimientos

Gracias a la Maestría de Gestión de la Cultura de Universidad de San Andrés por su formación, encuadre y estimulante propuesta de posgrado. A sus directores, Cynthia Edul y Edgardo Dieleke.

A todos los profesores de cada curso de la Maestría entre 2019 y 2021, porque desde sus clases contribuyeron a ampliar y enriquecer los horizontes de cada estudiante. Además, compartimos el esfuerzo de la adaptación en tiempos de pandemia, en un ida y vuelta que ayudó a camppear más amablemente esa tormenta.

Al Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural de la Universidad de San Andrés. A sus directoras, Florencia Garramuño y Luz Horne, y a todos sus docentes, porque en el ámbito de esa formación también pensé y reconocí problemas y desafíos de esta investigación.

A mis compañeros de la Maestría y del Doctorado, porque sin el incondicional amparo mutuo, habría sido imposible llegar a destino. Especialmente a Patricia Feldman, por la generosidad, y a María Belén Caparrós y Benjamín Alías, por las conversaciones y el aguante.

Al Departamento de Humanidades de la Universidad de San Andrés, un espacio de estímulo y crecimiento de quienes trabajamos y estudiamos allí.

A la Biblioteca Max Von Buch de la Universidad de San Andrés.

A Mariel Giudice y el cuerpo docente del Instituto Cristo Rey de Lanús, colegas y amigos.

A los artistas que forman parte de esta tesis, en especial Teatro da Vertigem, Bia Lessa, Christiane Jatahy y Armazém Cía De Teatro, por disponibilizar sus materiales y responder mis preguntas.

A Wallyson Mota, de Coletivo Labirinto, quien me prestó sus ojos paulistas en más de una ocasión.

A C. E., esta tesis es tuya. Una travesía juntas.

A Florencia Garramuño, por la historia compartida, y por el compromiso, las enseñanzas, la guía cierta y el rigor amoroso, por el constante aliento. Porque vi y veo Brasil a través tuyo.

A toda mi familia y a mis amigos, porque sin su confianza y afecto no habría podido permanecer en la fe de realizar este trabajo.

Gracias, Guadalupe Russo por el dictado de las citas, por los mates, por todo.

Gracias, Daniel por la paciencia y el apoyo siempre.

Este trabajo está dedicado a Catalina Russo, *you are the sunshine of my life*.

Travesías inestables

Escenas de la dramaturgia en el Brasil contemporáneo

Introducción

Propósitos, recorridos

El presente trabajo propone una exploración de las formas dramáticas contemporáneas en el Brasil de las últimas décadas con el fin de acercarnos al modo de pensar el teatro allí y ahora, conocer sus planteos y marcos de acción y elaborar algunos lugares de encuentro o comunicación para un público y una forma de ver teatro desde Argentina.

Sabemos que nuestro país es reconocido internacionalmente por la prolífica producción teatral y ésta es una de las cartas de presentación de la Ciudad de Buenos Aires en el mundo. Sin embargo, tenemos plena conciencia de que la cantidad de producciones, y, si lo pensamos bien, las más interesantes propuestas que parten de experimentaciones y laboratorios, provienen de ámbitos independientes que no tienen o escasamente tienen modos de financiación, fomentos o atención desde el ámbito público. Publicidad sí, políticas culturales públicas, no.

El teatro de Brasil presenta una gran originalidad en los modos de creación, en las características de los grupos y los circuitos comerciales e independientes, aunque también ostenta el abandono en términos económicos por parte de las políticas culturales, específicamente en emergencia durante los años del bolsonarismo. Siempre en el delicado equilibrio entre la precariedad y la explosión creativa, sus dramaturgias contemporáneas compensan la falta de recursos tanto como inventan maneras de hacer.

En ese sentido, buscamos ver qué tipo de ideas surgen de sus propuestas inmersas en las contradicciones de la vida pública de nuestra región. Cómo trabajan y dónde anclan sus sentidos comunitarios, si los hay, y cómo se revelan en forma de lo que hace tantos años el mundo llama teatro.

También indagamos a través de esas manifestaciones artísticas actuales, los caminos de las artes escénicas, específicamente de la dramaturgia, lo que configura en el arte

contemporáneo un campo expandido (Krauss, 2000): el campo cultural en que los distintos lenguajes artísticos borran límites y especificidades, poniendo en juego y disponibilidad materiales y recursos, así como estructuras y gramáticas supuestamente propias.

Ticio Escobar (2004) definió este campo como un “arte fuera de sí”, en el que las formas específicas del arte ven diluidos sus contornos, especialmente en la visión de un arte latinoamericano por fuera de las matrices estéticas marcadas por la cultura europea. El teatro latinoamericano contemporáneo se encuentra también fuera de sí, en la medida en que se inserta en un universo definido como *posdramático* (Thies-Lehmann, 1999) en el cual los marcos de organización tradicional de la escena se ven quebrantados, pero también estas formas dramáticas buscan generar apuestas de identidad, en términos de relato, recursos propios, dispositivos de interpretación cultural de las realidades en que surgen y se desarrollan.

Estas propuestas se despliegan en una escena híbrida, plena de lenguajes artísticos diversos, que podemos pensar, siguiendo a Florencia Garramuño (2015), como *Mundos en común*: todo espectáculo, performance u obra teatral diseña mundos, que en las dramaturgias que nos interesan se reconocen en la noción de lo impropio¹: cómo se intersectan, vinculan y confluyen recursos históricos con novedades tecnológicas, relatos inacabados con testimonios de vida, cuerpos en acción y públicos, y cómo se manifiestan en un ámbito de fronteras y roles diluidos o indeterminados, inestables.

Frente a la noción de autonomía del arte, estas modalidades expandidas generarán “autonomías inestables” (Guimarães, 2020), en la medida en que en el teatro de las últimas décadas se superponen capas de realidad y ficción que escapan a las formalizaciones. El trabajo de estas obras con la propia teatralidad, su despliegue y cuestionamiento, así como con la exhibición de los artificios, ayuda a consolidar las artes escénicas como lenguajes autónomas retrabajadas ahora como “modo de lidar com o esgotamento de perspectivas e o próprio esgarçamento do real que caracterizam a atualidade” (Guimarães, 2020 p. 264)². La escena contemporánea pone en entredicho el

¹ Lo impropio se configura en relación al cuestionamiento de toda especificidad de lenguajes artísticos: “Frutos extraños e inesperados, difíciles de categorizar y de definir en sus apuestas por soportes y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacios de origen, de géneros –en todos los sentidos del término- y disciplinas. (Garramuño, 2015, p. 10)

² “Modo de lidiar con el agotamiento de las perspectivas y el propio deshilachamiento de lo real que caracterizan el presente”. En la mayoría de los casos la traducción del portugués es propia, salvo que se indique particularmente.

concepto de representación tanto como el concepto de ficción aunque pueda abreviar en ellos.

Esa inestabilidad se refleja en distintos modos según el cristal con que se miren. Las obras escénicas se clasifican o caracterizan en relación al tipo de dramaturgia que plantean. Por dramaturgia entendemos el modo en que cada producción organiza sus materiales y signos.

Se habla de dramaturgias liminales (Turner, 1982 apud. Diéguez Caballero, 2014; Dubatti, 2016), que trabajan con la idea de *umbral*, un pasaje entre la realidad y la ficción, o entre el drama (ritual) y la participación pública. Fischer Lichte (2011), en este sentido, se va a centrar en el concepto de *experiencia*, en la equiparación de la experiencia ritual y la estética en la performance. Otra mirada nombra a estas dramaturgias como un teatro de acciones mínimas (Cornago, 2015), donde la acción se empequeñece hasta llegar a la interdicción con la situación dramática, que es el corazón de la dramaturgia entendida desde el planteo aristotélico. Esto significa que la acción no se da en la obra en términos de planteo de una fábula, sino a partir de la situación del encuentro de una obra con su público, como lo mínimo que se necesita para construir la escena teatral. Por otro lado, se plantea la dramaturgia como crisis de identidad de las artes escénicas contemporáneas (Fernandes, 2011), que crean expresiones fluidas sin territorio delimitado en el campo artístico, en términos de género o de lenguaje, lo que deriva en formalizaciones inestables, de gran diversidad formal en el campo escénico y disciplinar.

Así podremos leer sobre dramaturgias híbridas, líquidas, inacabadas, emancipatorias y/o posautónomas³. Todas categorías posibles de listar en el campo contemporáneo de las artes y en el universo de la estética relacional (Bourriaud, 1998). En su libro *Estética relacional* (2006), Nicolas Bourriaud sostiene que “el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente”, y también “un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar”. La obra carece de sentido como objeto en sí mismo si no se pone en juego con el espectador, en una instancia que es a la vez recepción y activación del hecho artístico -y esto se verifica en estas dramaturgias inestables.

³ En el sentido acuñado por Josefina Ludmer para el estudio de la literatura: “La postautonomía sería la condición de la literatura en la actualidad: el modo en que se podría imaginar el objeto literario, y también la institución literaria. Uso la idea, la palabra si se quiere, de postautonomía para marcar que lo central es la relación con la autonomía, con el pasado en el presente” (Ludmer, 18/2/2021, blog de *Eterna cadencia*).

Frecuentemente encontramos lazos familiares entre muchas de las propuestas contemporáneas y las que, tanto en Brasil como en otras partes del mundo, se plantearon en los agitados años 60. Por eso muchas veces recurrimos a genealogías posibles o imaginadas para dar cuenta de algunos ejes, huellas o linajes de la producción artística. Por ejemplo, encontramos antecedentes de estas prácticas expansivas en los planteos de los grandes directores del siglo XX, o los grupos teatrales que marcaron formas de hacer a mediados del siglo, en la filiación de lo popular con la tradición estética, la explosión del *happening* y la consecuente difuminación de fronteras entre artes plásticas y escénicas, y, sobre todo, hallamos lazos en el desarrollo de la performance, como así también de los *performances studies*, que configuraron el portal a otra instancia en términos de una disciplina.

Como señala, Juliane Rebentisch (2018), refiriéndose a la instalación contemporánea:

La importancia que estas contribuciones revisten para los artistas de hoy se refleja en el hecho de que el arte más interesante de la actualidad está colmado de elaboraciones y recuperaciones de posiciones artísticas de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta (p. 20).

Más allá de la genealogía, la autora observa que estos planteos históricos toman “una vida propia” en los contextos actuales, a partir de la discusión de categorías y presupuestos críticos diferentes, propios del campo cultural de estos tiempos.

Ese universo de prácticas en algunos lugares se extendió y especificó desde aquellos tiempos hasta hoy y en otros se vio obturado o interrumpido por cuestiones políticas, como sucedió en Brasil con la dictadura hacia 1968.

También en términos de genealogía partimos muchas veces de las formulaciones de la semiótica o crítica estructuralista (Ubersfeld, o Pavis) para atravesar esos formatos que leyeron el teatro del siglo XX hacia otras propuestas menos semiológicas (Féral, Thies-Lehmann, etc.), que se abocaron al análisis de los procedimientos artísticos antes que a los “resultados” de la obra como objeto acabado.

Para mirar una parte del teatro brasileño de los últimos veinte años nos abocaremos, principalmente (aunque no exclusivamente), a la indagación de bibliografía crítica producida desde Brasil, en torno a Brasil, en las últimas décadas, entre la gran producción

que en ese país se realiza en ámbitos de la crítica de espectáculos, pero muy especialmente en las diversas sedes académicas, con sus envidiables departamentos de artes escénicas, que producen libros, revistas, simposios, congresos, artículos de amplia circulación y accesibilidad que habla de un estado de la cuestión prolífico y estimulante en relación a la disciplina. Investigadores como, entre otros, André Carreira (que hizo su doctorado en nuestro país), Walter Lima Torres, Silvia Fernandes, Julia Guimarães, Gabriela Lirio, Flávio Desgranges y el español Óscar Cornago, que en sus últimas producciones ha desarrollado lecturas sobre los públicos en la actualidad, son algunos de los teóricos recurrentes en la trama de este trabajo, como también las formulaciones teóricas de los propios creadores, performers, autores, directores, que piensan y reelaboran sus realizaciones. Por eso muchas de las citas se encuentran en portugués, para avanzar en el puente entre las lenguas, hacia un portuñol conceptual, que esperamos fomentar.

Dramaturgia

El propósito de este trabajo es pensar esas teatralidades múltiples en la actualidad en términos de un concepto también mutante a lo largo de la historia, el de dramaturgia.

Le debemos el término a Lessing, en el período del Romanticismo Alemán, a mediados del Siglo XVIII, con su estudio *La dramaturgia de Hamburgo*.

Concebido en relación a la escritura de textos teatrales, en términos de fábula y poesía, pensado también como la historia de esos textos, el concepto de dramaturgia se modificó a partir las diversas revoluciones que en el siglo XX se dieron en el quehacer teatral.

La noción de dramaturgia se replanteó, entonces, como la unión de lenguajes coexistentes, como organización y convivencia de las distintas partes que componen un espectáculo (dramaturgia de actor, dramaturgia de espacio, dramaturgia sonora, etc.) que coloca al concepto dentro del teatro, pero fuera de una matriz “textocéntrica” (Lima Torres, 2019). A partir de la idea de *Performance text* (Schechner, 2000) o texto-espectáculo/espectacular, también se amplificó esa forma de ver la dramaturgia. Es decir, no solo lo que concierne al texto, sino también al espectáculo, que puede partir o no de un texto, pero que construye uno “en vivo”, en su proceder en tiempo y espacio.

Creaciones colectivas, procesos colaborativos, “impro”, “work in progress”, dramaturgia de grupo, de acción, etc. son ideas que constituyen, desde los años 60, posibles recorridos para dar cuenta de esos “contenidos” narrativos o conceptuales de las propuestas escénicas.

El crítico brasileño Walter Lima Torres se pregunta si estas dramaturgias constituyen, siguiendo las formulaciones de Zygmunt Bauman (2002, quien acuña la idea de Modernidad líquida⁵, para referirse a nuestros tiempos) , un teatro líquido:

Parte significativa do teatro contemporâneo brasileiro e estrangeiro se encontrariam assim em estado ‘líquido’, sujeitos às diversas pressões (internas ou externas ao ambiente teatral), condicionados, certamente, por um gesto criativo rebelde, por oposição ao estado sólido (¿conservador?) da fase subsidiada pelo projeto de uma encenação teatral estratificada por um empilhamento de signos. (2019, p. 14).⁶

Término polisémico, dramaturgia da cuenta así de las capas que organizan una totalidad en relación al juego escénico, en estos momentos no atado a la noción de construcción de un objeto cerrado. Desde este punto de vista es la dramaturgia lo que asigna identidad teatral a un suceso performático: sus elementos y combinaciones ¿crean situación? ¿Esa situación es dramática, en el sentido de presentar acción mínima e intriga?

Los espectáculos que así se plantean, incluso sin actores, ponen el eje en el espacio-tiempo: el de la intersección entre el espectador (el público) y la propuesta escénica. Ese entre es el territorio en que nos situamos para el análisis. Y también lo llamamos en este trabajo dramaturgia.

Así, este término es un analizador del modo de aparición, construcción y circulación de los hechos teatrales, escénicos, performáticos en la actualidad, observado en una mínima porción del teatro del Brasil contemporáneo.

Entre la formalización de lo inestable y la precariedad del tiempo de la acción, estas dramaturgias ceden lugares de enunciación desde la centralidad de la palabra y el espacio

⁵ Modernidad líquida (o modernidad tardía) es la caracterización de las actuales sociedades globales altamente desarrolladas como continuación (o extensión) de la modernidad, en lugar del pasaje a una nueva era enunciada como posmodernidad. En la vida líquida según Bauman, la sociedad se basa en el individualismo y se ha convertido en algo temporal e inestable que carece de aspectos sólidos o fijos. (Fuente: Universia.ec)

⁶ “Una parte significativa del teatro brasileño y extranjero contemporáneo se encontraría así en un estado ‘líquido’, sujeto a diversas presiones (internas o externas al ambiente teatral), condicionado, ciertamente, por un gesto creativo rebelde, en oposición a lo sólido (¿conservador?) de la fase subvencionada por el proyecto de una puesta en escena teatral estratificada por una acumulación de signos”

específicamente creado para un fin “cultural” hacia otras zonas de interacción tanto discursivas como espacio-territoriales, buscando un más allá de los circuitos modernos y de los modos de pensar el teatro como diálogo social:

La posibilidad de que hoy el teatro llegue a ser efectivamente un lugar de encuentro y representación, hay que plantearla en un contexto socioeconómico en el que las estrategias de encuentro o de identificación social se han convertido en un producto de masas –pensemos en las redes sociales en Internet-. Esto no niega la capacidad del teatro para una cosa o la otra, pero sí obliga a reconsiderarlas con relación a un contexto que poco tiene que ver con otras épocas que han pasado a la historia del teatro de forma paradigmática. (Cornago, 2015, p. 43)

Esas formas paradigmáticas siguen vigentes en nuestro mundo, porque el teatro como arte y concepto es una constelación (imagen de una estrella que cae, muerta y viviente a la vez, en relación con otras) hecha de sedimentos de formas que prevalecen en algún modo: teatro burgués, teatro comunitario, teatro itinerante, teatro callejero, teatro vocacional, performance, teatro sin actores o sin director o sin autor. Cada una de estas formas está relacionada a un modo de producción y con ello a una hipótesis de relación. De lo que no dudamos es del teatro como forma de cruce de una obra, una propuesta, con un público. Pero también estas propuestas modifican los modos de presentarse, de mostrarse, o de interpelar y eso es una búsqueda, una exploración sin red, en muchos casos, en el ágora contemporánea. Pero ¿qué tipos de encuentro son posibles? Sin duda, como dice Cornago (2015), estamos en otra instancia respecto de las confianzas modernistas en el papel del arte para la sociedad y también lejos de las utopías vanguardistas sobre la comunicación arte-vida.

¿Qué quiere decir hoy que el teatro o el arte son formas de encuentro? Ya Rancière en *El espectador emancipado* (2008) había elaborado la pregunta como forma de ruptura con una ilusión o mito moderno. Sí hallamos en estas formas teatrales una dinámica de convocatoria y comparecencia, que se mixtura con nuevas formas de relacionarse con producciones artísticas, imaginadas por el universo virtual en expansión, por la inevitable interacción del público en el espacio de las redes, con la obra, con la acción de concurrir a la obra, con su forma de decir ¡presente! (Taylor, 2020) y publicarlo en su mundo virtual, etc. Esto genera un ida y vuelta a partir del cual una obra segmentada según cada participante del público se convierte también en marca de status social y producto de consumo cultural de otros. Por eso pensamos en el replanteamiento del hecho artístico en

su entorno social “no solo con relación a quien lo realiza, sino también y sobre todo frente a quienes se hace” (Cornago, 2015, p, 44).

Con el cuestionamiento de la noción de representación en que abrevan todas las artes contemporáneas, encontramos también la distorsión del equilibrio entre realidad y ficción y ese es uno de los ejes que interpela en el teatro actual al espectador en términos de acercamiento a la vida de la escena o la escena como vida. Pero este acercamiento ya había ocurrido en momentos de desarrollo del realismo, por ejemplo. Lo que desarticula el teatro posdramático, según nos ha enseñado Thies-Lehmann, es la cuestión del marco. Ahí donde en las artes visuales el marco desaparece, para desarticular la idea de demarcación de la obra de arte como algo extraordinario, en las artes escénicas el marco es exhibido: es la amplia gama de artificios teatrales que pasan de las bambalinas a la escena, incluso el espacio escénico es invadido o compartido con la audiencia y no delimitado como tal, en muchos casos.

Lógicas de inmersión, que surgen de la instalación, lógicas de participación activa, convocatorias a completar un sentido ausente, a movilizarse entre puntos espaciales para generar un relato en términos de recorrido, etc., configuran un posible mapa sobre el que se desenvuelven estas obras como travesías.

Se establecen desde los mismos puntos de partida (la construcción de una obra) distintos planteos: desde el que preconiza la presentación antes que la representación hasta los que comprenden la recepción como punto de agenciamiento. El público constituye la obra o una parte de la obra con su presencia: son dispositivos que André Eiermann (2012) llamó posespectaculares, porque el espectáculo no es ya un objeto meramente observable, sino que no se constituye sin la acción del público. Esa acción es compleja, y en cada circunstancia cabe preguntarse si es realmente emancipatoria, o participa de una idea que no articula “democracia” alguna en la creación sino, simplemente “el hecho de haber acudido a ese espacio en ese momento” (Cornago, 2015, p.47). Todo depende de la dramaturgia: con qué materiales se construye el conflicto dramático en cada momento.

Por eso en este recorrido que intentamos hacer a partir de algunas obras contemporáneas de Brasil, pretendemos no mapear un territorio desconocido sino explorar esas formas que nos plantean las nuevas dramaturgias en relación a sus materiales y recursos que son presupuestos de la creación. Buscamos conocer y conectar, a través de la noción de dramaturgia, aquellos puntos en que radica la tensión o, pensando en términos de estructura, el conflicto dramático, en cada ocasión.

Ejes

Hemos agrupado las obras a comentar en cuatro ejes, según se dé en cada caso ese cruce o choque de fuerzas que constituye toda interacción dramática:

- Dramaturgias de la ciudad

Aquí pensamos a la ciudad como ágora contemporánea y sus posibles modos de erigirse como escenario de la escena. Esto tensa la idea misma de teatro, que contiene su forma arquitectónica, situada en sede social en un edificio del mismo nombre que la disciplina artística (Szuchmacher, 2015) con la posibilidad del desborde: derramada por fuera de las salas, la obra se construye en el aquí y ahora de la ciudad, y performa diferentes modos de intersección con su público, desde la idea de teatro callejero a la idea de invasión (Carreira, 2017), en la que la obra toma por asalto la circulación cotidiana de la ciudad y construye su dramaturgia que modifica momentáneamente las reglas de convivencia y los flujos diarios.

Los site specific, obras elaboradas para un lugar puntual de la ciudad que no es un teatro en su concepción original, se transforman en espacio de representación aportando a la obra desarrollada allí todo su capital simbólico y signico.

Las performances llevadas a cabo en puntos álgidos de la circulación de gente en la ciudad invaden la vida diaria y proponen un rodeo en el relato de un día común. Se colocan como “complicadores culturales” (Fabião, 2009) e invitan a otras formas de imaginación política de la convivencia.

También son dramaturgias de ciudad las obras o compañías que, asentadas en espacios teatrales fijos, crean sentido de comunidad en su accionar como campo de fuerzas creativas, y así realizan propuestas de identidad cultural.

- Dramaturgias del cuerpo

Nos referimos con esta categoría a aquellas obras en las que el cuerpo es visto no como el gran tema del teatro y de la vida humana, es decir no en términos filosóficos, sino que se coloca como el recurso principal de construcción de contenido dramático.

La relación cuerpo-teatro es eterna y casi podríamos pensar que solo fue discutida como par inseparable en la reciente virtualización de los cuerpos teatrales dada en la proliferación de formas mediatizadas del teatro que fueron intentadas con motivo de la cuarentena por la pandemia mundial de Covid-19 que pausó la circulación de hábitos de la cultura, así como casi toda posibilidad cotidiana de moverse en el ámbito público. Si bien siempre existió algo como el teatro en video, las estrategias de presencia compartida a través del teatro en *streaming* pusieron de manifiesto una posible disolución.

Sin embargo, las artes escénicas también son llamadas artes presenciales en una de sus denominaciones comunes. Tal vez esto se refiera en nuestra actualidad a diversos modos de estar presente, que incluye los mundos virtuales.

Por nuestra parte, en este capítulo pensamos el cuerpo como elemento central de la generación de conflicto y construcción de líneas argumentales de una obra.

Recorremos las nociones de presencia, entrenamiento, cuerpo sensible, cuerpo significativo, cuerpo intermedial. Se trata de obras en las que el cuerpo concentra forma y contenido. Esto se da en ámbitos diversos y con despliegues de fuerzas y capacidades expresivas de los cuerpos preparados en estado de creación de sentido. Toda narración y toda creación de paisaje compartido depende de esos cuerpos en interrelación con distintos recursos y, sobre todo, en acción dramática.

- Dramaturgias de grupo

Es imposible hablar del teatro contemporáneo en Brasil sin tomar en cuenta la noción de grupo. Si bien la grupalidad parece conceptualmente inherente a la actividad teatral, nos referimos en este capítulo a cómo la creación se conforma en un planteo que indica un Teatro de Grupo, diferente a la fórmula Grupo de Teatro. En efecto, son formatos de producción que se relacionan a patrones creados por cada grupo, en sus distintos momentos. Muchísimos de los grupos brasileños en actividad en la actualidad provienen de esta tradición, consolidada partir de los años 40. Algunos están en vigencia desde los años 60 y otros, más contemporáneos en sus planteos estéticos, como Teatro da Vertigem, ya han cumplido treinta años de actividad. Esto no implica que no aparezcan grupos nuevos, pero muestra que el campo teatral brasileño está constituido por una pléyade de grupos en las distintas ciudades de mayor actividad teatral que le dan identidad cultural al país.

Cada grupo construye una forma de acción dramática, permanente o cambiante en el tiempo según el caso. Creación colectiva, proceso colaborativo, incorporación de artistas externos (lo que crea un vaivén entre lo propio y lo ajeno), exploración de poéticas determinadas (de un autor o de un tipo de discurso –sociológico, historiográfico, estético, etc.) o de espacios físicos o simbólicos, investigación y resultados en forma de obra, etc., son diversos procedimientos y modos de producción que podemos reconocer, entre otros.

En este apartado, nos vamos un poco más atrás en el tiempo, porque comentamos la primera obra creada por cada grupo contemporáneo, a comienzos de los años 90, para dar cuenta del clima cultural en el que estos iniciaron su actividad, así como de sus presupuestos estéticos de trabajo que se sigue desarrollando y acrecentando hasta nuestros días. A su vez, los vemos como ejemplos de modos de gestión desde sus comienzos y en la actualidad.

- Dramaturgias del público

Finalmente, volviendo al planteo de las dramaturgias posespectaculares antes mencionado, pensamos en las dramaturgias que se hacen con el público (¡todas!) pero desde el punto de vista de las diferentes formas de interacción patentes desde el origen de la propuesta. Es decir, la acción dramática existe en el planteo de la obra en la medida en que el público, ese gran otro, responde al esquema, que, en este sentido, ocupa el lugar de conflicto dramático.

Así vemos propuestas que combinan la teatralidad con la performatividad, en modos alternos o que se encuentran volcadas al formato relacional de la performance en sentido estricto: esto implica la idea de producir acontecimiento más que obra (Fischer-Lichte 2004).

Surgen de estas obras muchas preguntas que aún nos seguimos haciendo desde el ámbito de las artes dramáticas o performativas sobre qué es lo irreductible de la práctica, pensado desde el punto de vista de la acción de resta de elementos que el arte teatral realiza en el siglo XX: partiendo desde restar el texto, luego el espacio escénico tradicional, la figura de un director, luego los actores profesionales o no profesionales. Hasta ahora, no se ha restado jamás al público.

Cada forma dada a los capítulos es una línea de lectura de componentes dramáticos que sirven como analizadores. Un recurso saliente entre otros, para entrar a conversar sobre la lectura posible, pero esto no indica que las obras elegidas sean exclusivas para

un solo eje, porque todos se imbrican y relacionan como líneas de una red. No existe cuerpo sin espacio, espacio sin tejido social, sociedad sin texto crítico o público sin cuerpo ni teatro sin grupo, etc.

Brasil

En el año 2015 se realizó en la Universidad Nacional de Córdoba un coloquio titulado “¿Por qué Brasil, qué Brasil?” en el que distintos investigadores reflexionaron acerca de los modos en que la literatura y la cultura brasileña en general se habían convertido en lugares de interés para la crítica argentina de las últimas décadas. Las múltiples ponencias que allí se presentaron (el coloquio se editó como libro en 2019), buscaban dar cuenta o analizar distintas producciones artísticas contemporáneas, como así también poéticas históricas vistas desde una nueva perspectiva o desde el punto de vista extranjero y vecino.

Jugando con el título tan elocuente, también nos preguntamos qué Brasil muestran estas producciones teatrales y el estado de creación y correlación con la sociedad actual que refieren o proponen.

Sobre el por qué, además de un interés personal, afectivo, por la cultura brasileña y de una inclinación propia y casi atávica por el teatro, y la lógica confluencia de ambas en la delimitación de un objeto de estudio, la definición por indagar en las formas contemporáneas de la dramaturgia en Brasil surge en gran medida de la pregunta sobre la distancia “no relacional” entre el universo teatral brasileño y el de nuestro país. Partiendo del presupuesto de que ambos países son reconocidos mundialmente por su teatro y arte popular, la pregunta sobre la desconexión, o conexiones tímidas, entre estos universos culturales generó la indagación que, en forma mínima, elaboramos de modo incipiente en este trabajo.

Una de las manifestaciones más salientes del teatro de Brasil de las últimas décadas la constituye el grupo Teatro da Vertigem, surgido en San Pablo en 1992, su forma de trabajo, de construcción de obra sin una sede específica (recién este año están instalando un lugar fijo para su grupo), de trabajo en procesos colaborativos y planteos escénicos que van desde el site-specific en espacios múltiples de la(s) ciudad(es), a la performance que se mezcla con el cine, pasando por la ópera, los montajes de textos dramáticos en

teatros o la deconstrucción dramaturgica de textos narrativos. Su historia revela una gran cantidad de procedimientos y reflexiones sobre las formas de presentar teatralidad en la escena contemporánea, además de mostrarse frecuentemente como representantes del teatro brasileño en el mundo, a partir de sus presentaciones en festivales internacionales, residencias y workshops, comisionados por agentes culturales de Latinoamérica como de Europa.

Su producción tan variada y ecléctica hace que alguna obra de este grupo esté presente en todos los capítulos de este trabajo. Por lo tanto, es una suerte de hilo conductor entre las producciones analizadas en cada tipo de dramaturgia.

El director de Teatro da Vertigem, Antônio Araújo (Uberaba, Brasil, 1966), también es académico y profesor de la Universidad de San Pablo, como asimismo director de la MITsp (Muestra internacional de Teatro de San Pablo), festival que se encuentra entre los más relevantes de la escena contemporánea en nuestra región. Así declaraba en ocasión de una entrevista acerca del festival en su séptima edición, en 2020:

Brasil se abrió mucho para la escena latinoamericana. Porque tenemos estos 3 festivales para el MITsp la presencia de la escena latinoamericana no es el foco, obviamente, aunque cada año intentamos traer una o dos obras latinoamericanas. (...) Sin embargo en el sentido contrario, yo siento que los otros países de Latinoamérica se abren menos a Brasil. Por ejemplo, Argentina. Para mí es un absurdo que en el FIBA no haya ni este año ni el anterior ni una obra de Brasil. Es como si la producción brasileña no existiera para Argentina, donde especialmente siento cierta lejanía. Santiago a Mil, por el contrario, siempre intenta llevar espectáculos de aquí. No sé porque no pasa eso en Argentina. Hay una distancia o una falta de interés en el teatro brasileño. México y Colombia en general intentan, aunque no siempre lo hacen, llevar obras brasileñas. (Araújo, 2020).⁷

A través de esta declaración podemos observar la distante relación entre los campos teatrales de los países vecinos. Es cierto que el director estuvo en nuestro país, como también estuvieron algunas de las directoras que mencionamos a lo largo de este trabajo, y también es cierto que se han estrenado o semimontado obras de autores argentinos en los últimos años en Brasil, y recientemente los diarios han titulado que la delegación de obras argentinas brilló en el 6° Festival Internacional de Teatro de Santos, Mirada, (realizado en septiembre de este año, 2022) sin embargo, no se puede negar que la

⁷ Entrevista a Antonio Araujo, director de la Muestra Internacional de Teatro de San Pablo
Por Daniel Cholakian – Nodal Cultura 5-3-2020

ausencia de producción brasileña en nuestro país es significativa. Y penosa, dados los puntos en común o, sobre todo, las diferencias que harían del intercambio algo productivo y de crecimiento no solamente del vínculo cultural sino de una circulación intensa de elencos, grupos o producciones en contacto.

Lo que vemos en la selección realizada para este trabajo, es la clara manifestación de lo que Walter Lima Torres llama “una cultura teatral”:

A cultura teatral brasileira não é o resultado de um processo uno e coeso. Se a cultura brasileira possui alguma especificidade, esta é a sua diversidade. Isto é, aquilo que move a atividade teatral, a substancia social que alimenta a produção teatral brasileira, para além do lucro económico que essa atividade é capaz de gerar, sofre y continua sofrendo os reveses do que se verifica na nossa vida pública. A saber, a descontinuidade de políticas públicas devido à inexistência de instituições teatrais com políticas duradouras para que seja assegurado o enraizamento da atividade teatral no seio da sociedade em todos os seus estratos. (2018, p 16).

La constitución de un mundo diverso no homogéneo en su producción es correlato de las formas populares, identitarias, artísticas de un país tan grande, pero también de la libertad creadora y creativa de las propuestas, modos de intercambio y circulación, a pesar del castigo constante que sufre Brasil en relación a la falta de políticas públicas de fomento y desarrollo de la cultura, sobre todo en los últimos años del bolsonarismo. En este sentido, como vimos, hay otra gran coincidencia con la situación de los artistas de Argentina. Desfinanciamiento y desidia parecen ser los nombres de la política para la producción teatral, que no por eso deja de buscar modos, lugares, recovecos y formas de enfrentamiento para la creación y desenvolvimiento de una cultura teatral, allá y aquí.

Teatro y vida

La vida como objeto de observación toma carácter de narrativa y forma de teatro. Cualquier dramaturgo ha escuchado “si yo te contara mi vida”. Pero en el teatro amén de las vidas personales entran los dilemas (filosóficos), las disputas (económicas), las estrategias (poéticas) y todo el mundo material como posibilidad. Esas son las vidas de las dramaturgias inestables. Volátiles y veloces, permanecen en la memoria y se escapan

constantemente hacia nuevos lugares. Estas dramaturgias no cuentan historias, más bien las buscan, las intentan, las prueban. Los espectáculos son pensados como travesías, como territorios a atravesar y como nave. Sean en lugares fijos o con planteos itinerantes, esperan que, como dice Fischer-Lichte, el momento compartido se constituya en experiencia.

Son dramaturgias para listar las posibles formas de actuar en este presente e imaginar alternativas para el futuro. En sus tramas presentan modos de iluminar la historia, formas a veces austeras de plantear la copresencia, el estar juntos en un *ámbito*, la expectativa y la expectación y otras veces despliegan los materiales de lo que siempre llamamos teatro en pos de crear un lenguaje nuevo, producto de una construcción colectiva, en tiempo real, como resabio, resto y tesoro de un momento compartido.



Universidad de
San Andrés

Capítulo 1

Dramaturgias de la ciudad

San Pablo y Río de Janeiro como arenas culturales

As cidades

En el año 2000 Chico Buarque giró por Brasil y el mundo presentando su disco *As cidades*, el último publicado. El arte de tapa del disco de estudio presentaba la foto del cantautor, uno de los artistas brasileños más famosos, caracterizado como ciudadanos de distintas metrópolis del mundo, mientras que el arte de tapa del disco en vivo presenta una imagen elocuente, un plano detalle de un poste de calle, atestado de un enredo de cables y transformadores de electricidad. Esos cables son símbolo de las conexiones que cifran la vida urbana, pero también del caos, el desorden y el entramado que configuran la gran ciudad, el “laberinto de entrañas enroscadas sobre sí mismas” (Nancy, 2013, p.71). Una ciudad, según Nancy, es “una fricción de todos contra todos, como arañazos y caricias mezclados, una tensión solapada siempre en acción, una atención en no tocarse en el sentimiento de ser rozado por todos” (p.72). Toda una gama de posibilidades se abre en el mapa de la ciudad, abriendo una dinámica de *roce*.

En las ciudades se superponen órdenes y sistemas, y, como esos cables entrecruzados de la tapa del disco, circuitos coexisten y se crean, configurando territorios diversos y confusos: “Confundirse consigo misma constituye a la vez el colmo de la identidad y del extravío, e incluso de la alucinación. La ciudad se alucina” (p. 65). En esta definición, donde confluyen confusión y alucinación, encontramos una clave para pensar el arte (y especialmente el teatro) contemporáneo como territorio superpuesto a la identidad de las ciudades.

En tanto *arenas culturales* (Arêas Peixoto y Gorelik, 2016), las ciudades detentan una mutua implicación y una retroalimentación con la vida cultural que de ellas surge y en ellas circula. Cada práctica artística se nutre de la ciudad y le deja su huella. Como megalópolis, el llamado eje Río-San Pablo en Brasil ostenta una profusa actividad cultural que para cada una de las metrópolis constituye motivo de valoración de imagen a nivel

nacional, continental y mundial. Esa imagen centrada en las ciudades es una clave de la “vida cultural moderna de América Latina” (p. 13). Una vida continuamente alucinada.

En términos de producción teatral, tanto Río de Janeiro como San Pablo configuraron históricamente epicentros de la renovación de las formas de la actividad escénica en calidad de usinas constantes de producción cultural en Brasil. Allí surgieron y crecieron grupos fundantes y espacios convocantes para la actividad, que tensionaron y retroalimentaron el diálogo de la escena con el espacio público y la actualidad. Ese es el diálogo vivo que el teatro entabla, un diálogo situado.

El investigador mineiro André Carreira trabaja específicamente la cuestión del teatro que sucede en la calle. Entre 2010 y 2013 realizó una investigación en conjunto con el grupo Teatro da Vertigem donde exploraron la imbricación entre el arte, más puntualmente el teatro, y la vida urbana, experiencia que se llamó “La ciudad como dramaturgia”. Resulta central la conjunción que se da allí entre los términos que interesan en este capítulo: ciudad y dramaturgia. Si en aquel laboratorio se exploraron los modos de convertir la ciudad poéticamente en escenario, quisiéramos proponer, o agregar a esa idea, la forma en que una ciudad crea su narrativa dramática, a través de su historia teatral, sus figuras, sus proyecciones y sus emblemas.

En el caso de Río y San Pablo, así como de tantas otras ciudades sudamericanas, con sus festivales, centros culturales, teatros, se construye una *dramaturgia de ciudad*, distintiva y concomitante. Cada mapa, con sus centros y periferias, sus espacios fijos y sus flujos de tránsito, posee capas de papel de calcar que lo modifican y le agregan sentidos, formas y espacios, expandiendo (enredando en su cableado) concepciones históricas de arte y teatro como símbolo de la vida de una ciudad. Esas capas de papel de calcar son, a su vez, respiración de la cultura y propuesta política para una comunidad.

Archipiélago, mutación, casamiento

La ciudad puede ser escenario al yuxtaponer al espacio real un espacio ficcional (González, 2013) a través del teatro callejero o intervenciones performáticas. Pero ciudades como Río o San Pablo hacen gala de lo que se suele llamar “vida cultural” y esa agitada agenda de espectáculos, muestras y eventos son carta de presentación cosmopolita al mundo. En las páginas web de ambos distritos podemos encontrar los principales

teatros y centros culturales municipales como atracción y oferta cultural. A ellos se le suman un enjambre de espacios independientes y comunitarios que fueron proliferando desde las primeras décadas del siglo XXI⁸. Un campo extenso que podemos observar también como dramaturgia de ciudad.

Si pensamos en el modo en que las ciudades modernas fueron proliferando en los espacios descolonizados de América Latina, entre la serie de instituciones que se establecían en la plaza central de toda población se puede encontrar un teatro. Teatro municipal, teatro lírico, teatro de comedias. Incluso en las precarias poblaciones suburbanas, el teatro vocacional en los clubes o sociedades de fomento constituían el modo de definir que allí se construiría una sociedad moderna consistente. El teatro, como edificio y emplazamiento en el borde social convocaba a la civilización en esos estadios de construcción de un mapa de signos vitales que llamamos ciudad.

En los años 70, Eugenio Barba se refirió a las diversas líneas de acción de las formas teatrales como “archipiélago teatral” (1976), un mundo de formas plurales en que el teatro abre circuitos, se ensambla con otros lenguajes y amplifica terrenos disciplinares, donde él establecía ese “tercer teatro”, marginal respecto a las formas tradicionales y comerciales, un teatro de investigación, exploración, y anti-institucional, que en Latinoamérica conocemos como teatro *independiente*.

Patrice Pavis (2016) define este momento de rupturas de las formas tradicionales como “mutación del teatro”:

A partir de la década del 1990 la naturaleza del teatro y la concepción que nos hacemos de él ha cambiado considerablemente. Hasta el punto que ya no sabemos qué nombre darle, dónde encontrarlo y qué preguntas hacerle.⁹ (p. 13).

La cuestión de dónde encontrarlo habla (a fines del siglo XX) de una multiplicidad de lugares posibles. El teatro se ve como objeto volátil, mucho más incapturable que en otras épocas, porque a su condición de efímero como toda práctica de la escena se le sumó la dificultad de definir sus alcances, objetivos, materiales y recursos. Pero también sus

⁸ Hoy golpeados primero por las políticas de desfinanciamiento cultural del gobierno de Bolsonaro, y luego por las condiciones dadas por la pandemia de Covid-19.

⁹ La cita, introducción al *Diccionario de la performance*, continúa: “¿Se trata del teatro en la tradición occidental griega, del drama y su texto, de la puesta en escena y sus realizaciones, del arte de performance, o bien de una performance cultural entre muchas otras, de un medio tomado en una intermedialidad, de un arte híbrido o, aún más, de un acontecimiento en el espacio público?”. Estas preguntas son, a su vez, un paseo por una evolución del teatro, en términos históricos.

lugares: “¿Cómo se las va a arreglar el amante de este arte, cómo va a atreverse a cruzar las puertas de los teatros, cuando, para peor, a menudo ya no hay puerta, ni edificio teatral, y ni siquiera una institución que acoja a esa palabra arcaica?” (Pavis, 2016, p.13).

Teatro sin edificio ya se había visto en la historia: teatros cerrados, prohibidos, quemados, que generaran teatralidades furtivas, ocultas, supervivientes; lo que no se había visto al momento de esta reflexión de Pavis es que el teatro no fuera la institución *deseable* para hacer teatro, que el edificio de la cultura de la civilización moderna fuera rechazado como el sitio indicado para realizar la práctica teatral.

La historia del teatro en Brasil está muy ligada a sus ciudades y en cada uno de los puntos urbanos del país hay fenómenos teatrales diversos, populares y definidos en su idiosincrasia. Es el modo en que teatro y sociedad se comunican y dialogan aún sin saberlo. Cada obra, teatro, propuesta son puntos en un archipiélago.

Como declara el Odin Teatret en su discurso de celebración del 40° aniversario de grupo en Holstebro, Dinamarca, en 2004:

¿Puede un teatro casarse con una ciudad? Un teatro puede casarse con una ciudad solamente si el uno y la otra están a la búsqueda de su propia identidad. ¿Qué es un matrimonio sino el encuentro con un desconocido que te atrae? ([Odin Teatret / Perelli, 2013, pág. 119] Graells, 2020).

Así, a lo largo del tiempo se dieron matrimonios de este estilo, mal o bien avenidos. Como es el caso de la existente e inestable relación del Teatro Oficina con San Pablo o del Teatro Arena, fundantes de un teatro de vanguardia hacia los años sesenta, entre otras agrupaciones legendarias que dejaron marca estética, arquitectónica y política en la historia cultural.

En los años noventa surgen otras agrupaciones como Teatro da Vertigem o Companhia de Latão, por mencionar algunas, que se incorporan al fluir de la ciudad y dialogan con las propuestas más antiguas.

Frente a la lucha de Teatro Oficina por mantener su sede en el territorio geográfico de la ciudad, en el barrio Bexiga de San Pablo, con su edificio nuevo teatral diseñado por Lina Bo Bardi inaugurado en 1993, la agrupación Teatro da Vertigem “se define por un nomadismo radical” (Wisnik, 2016, p. 454). Su propuesta desde el inicio de la compañía propone una circulación y apropiación efímera en diversos espacios urbanos significativos para cada una de sus obras:

Tal enfoque urbano del grupo Teatro da Vertigem, de gran resonancia cultural, coincide con el momento en que la ciudad de San Pablo pasaba también a ser objeto de intervención artística de modo programático, en el ciclo *Arte/cidade*¹⁰, que tuvo lugar entre 1994 y 2002. Significativamente, el Teatro Oficina resurge en ese período representando una discusión urbana con una dimensión que no tenía en los años sesenta (pp. 453-454).

Esta comparación que hace el arquitecto Guillermo Wisnik es muestra de las asociaciones/matrimonios entre teatro y ciudad, en tanto un grupo vanguardista e histórico como Teatro Oficina, busca redefinir el espacio urbano mediante el activismo para permanecer en su lugar de origen, en un barrio que fue modificado por el desarrollo del conjunto de autopistas conocido como *Minhõçao*, entre las décadas de sesenta y setenta. Cuando el teatro se reinauguró en los noventa, siguió rodeado de complicaciones y amenazas en forma de shoppings, estacionamientos y templos¹¹. Permanecer (hasta hoy) es un acto de resistencia.

En otro sentido, encontramos el modo nómada de Teatro da Vertigem como una apuesta a la fluidez, la desterritorialización y la inestabilidad, como principios y presupuestos de construcción. El teatro que no se fija en los teatros plantea otro tipo de activismo, podríamos decir micropolítico, que tiene que ver con elaborar circuitos nuevos para la ciudad, con la recuperación efímera de espacios vaciados o en desuso, la búsqueda de llevar miradas colectivas hacia la periferia, el margen o la zona destituida de los recorridos turísticos de la ciudad.

La mutación del teatro llevó a establecer nuevas posibilidades de ocupar el espacio urbano. Las formas posdramáticas, en consecuencia, abonaron no solo una expansión de lenguajes sino también una extensión territorial en las ciudades.

En este sentido, lo que está en juego, como lo sabemos desde la Antigua Grecia, es el lugar del ciudadano, que es quien articula espacio y espectáculo y quien se desplaza, comprende, rechaza o agencia el movimiento propuesto en su cuerpo.

¹⁰ *Arte / Cidade* fue un proyecto de intervención urbana, que se llevó a cabo en San Pablo entre 1994-2002. Buscaba resaltar áreas críticas de la ciudad directamente relacionadas con procesos de reestructuración y proyectos de reurbanización. Reunía artistas y arquitectos brasileños e internacionales.

¹¹ El artículo "Oficina: un teatro atravesado por la calle" (2016), de Guillermo Wisnik se extiende en la historia de esta relación del Teatro oficina y la ciudad.

Es cierto que todo fenómeno estético, y por tanto cualquier obra artística, está construida pensando en el efecto que ha de causar en su receptor, pero el caso de la teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad. (Cornago, 2005, p. 5).

Ciudadanos, espectadores, públicos, *flaneurs*, participantes, en suma, son la costura política de la dramaturgia de la ciudad.

Hacer con/en/para la ciudad

Estas dramaturgias indagan no solamente el punto en que se yuxtaponen espacio urbano y espectáculo, sino también el modo en que cada acción define su contorno y el de los espacios físicos en que se realiza el evento. La suma de la propuesta artística y la participación (del público, de los actores, de las autoridades de cada lugar y sus modos de organización urbanística, edilicia e institucional) arroja un resultado.

¿De qué modo relacionan arte y ciudad, es decir, producen *suceso*, los distintos artistas y obras?

Suceso en estas dramaturgias contemporáneas pueden constituir relatos o acciones. Una obra narrativa, que cuenta una historia (aunque fragmentaria), va a colocar en la ciudad un sistema de signos que apelarán a la conquista de la imaginación del público. Convocará a su cuerpo hacia un ambiente, podrá hacerlo participar o no del desarrollo de la historia, pero habrá narración.

Por otro lado, las performances en espacio público pueden o no producir narración, pero es seguro que el núcleo de su propuesta se encontrará en el momento de la dulce o violenta, convocada o sorpresiva “colisión” en el espacio, ese choque (no siempre es un encuentro¹²) es el mensaje de y para la ciudad.

¹² Sobre el teatro como arte del encuentro se expone Óscar Cornago en *Ensayos de teoría escénica* (2015), y es un punto que se retomará más adelante: “Decir hoy que el teatro es un lugar de encuentro solo por el hecho de que se realiza en un espacio al que acude el público es una generalidad que no dice nada del teatro, sino que más bien lo envuelve en un mito que impide pensarlo desde un presente que está continuamente cambiando (...)” (p.43).

Esa acción puede ser o no dramática: producir o no *situación* dramática, que es el corazón de lo que llamamos teatro/teatral/teatralidad y se enlaza con las ideas de ficción, declaración o acontecimiento (según los grados o modos de generar situación en la escena performática).

En todo caso, suceso en términos dramaturgicos es una confluencia. Esta se da en el punto en que voluntades de (con) moverse hacia un lugar, lo que se ofrece allí como arte-experiencia y el lugar en sí hacen contacto. Recorrido, relato o práctica.

Teatro da Vertigem, la obra como travesía

Cuando el grupo Teatro da Vertigem surge con sus propuestas particulares se convierte con el tiempo en referente del *site specific*, es decir, espectáculos que se sitúan en espacios no convencionales para el quehacer de las artes escénicas, y donde cada obra es creada para un *ambiente* específico, en diálogo franco entre el espacio y la situación escénica. Estos espectáculos convierten un lugar en un espacio (Thies Lehmann, 2009). Ese espacio se convierte, deviene espacio escénico y articula de modo original la relación entre arte y ciudad o, en términos más amplios, entre teatro y sociedad. La teatralidad, está, siguiendo la formulación de Carreira, en ese “entre”:

“El ‘entre’ espectadores y actores es uno de los materiales claves del fenómeno de la teatralidad. En la calle este ‘entre’ es claramente una modificación en las relaciones de ocupación espacial y una transformación de la lógica del espacio, lo que representa la construcción de un ambiente.” (Carreira, 2017, p.65).

En 1968 Schechner desarrolló su teatro ambiental, en el que propone entre otras cosas, que la audiencia debe mirarse a sí misma a la vez que a los performers, la escena es envolvente, el espacio escénico es todo, es ambiente: el plano de la escena y el proceso de recepción, todo es observable, es vivencial.

Volviendo a Carreira: “Trabajar con la noción de lo urbano no como mero proyecto, sino como ambiente, implica una percepción que observa los movimientos y desplazamientos de la cultura y de los comportamientos que construyen aquello que vemos como la ciudad.” (2010, p. 87).

Cuando las obras se desenvuelven en espacios específicos “no convencionales”¹³, como se los ha llamado y sigue llamando, esos lugares, antes iglesia abandonada, cárcel u hospital en desuso (los espacios utilizados en la trilogía bíblica¹⁵, con que se inicia el recorrido del grupo entre los años 92 y 2000), persisten en su ser arquitectónico y también se transforman en teatro, porque allí es convocado el público a acomodarse y ver (y ser) un espectáculo. Convertir estas dos notas en una sola y ponerla al final de este párrafo

En su origen, en los años 70, el término *site specific* designó instalaciones o performances pensadas para un lugar específico diferente de los museos o las galerías. A estas acciones que no se podrían hacer en otro lugar, o no funcionarían del mismo modo, también se las llamó en un principio *intervenciones*, en la medida en que la obra interfería con el funcionamiento original de ese espacio. También el espacio, como ya hemos dicho, *marca* a la obra con su propia significación.

Un espectáculo como BR-3 de Teatro da Vertigem del año 2006 pone en cuestión la noción del espacio, hace del espacio en la ciudad tema y planteo: el espacio es escenario pero también campo de batalla, sitio arqueológico, proyección de un relato situado.

El punto de partida de la dramaturgia de BR-3 surge de pensar en tres lugares en Brasil que comparten la raíz lexical de sus nombres con el del país :

[T]rês diferentes “Brasis”: Brasilândia (bairro da periferia da cidade de São Paulo), Brasília (capital da nação, situada no centro do país) e Brasiléia (cidade no extremo do Acre, quase na fronteira com a Bolívia). (Teatro da Vertigem, 2006).

Estos lugares son puntos representativos del margen de la gran ciudad moderna, San Pablo, del límite de Brasil con Bolivia, terreno de productores de caucho, y de la fantástica ciudad capital modernista del país del futuro. Los tres se conectan através de la ilación de textos y pequeñas escenas apostadas en forma de recorrido, un triángulo abstracto.

A partir de este mapa imaginario, reflexionan junto a los ensayos de interpretación nacional más clásicos de la historia cultural moderna de Brasil, sobre el territorio como comunidad imaginada y como “puntos geográficos que parecen proponer un recorte o una

¹³ Lo de la convencionalidad o no de los espacios escénicos es un tema para llamar la atención. Se tiene por lógica que lo convencional es un teatro, edificio diseñado para la actividad escénica, que se supone abandonado en estas experiencias de dramaturgia experimental, sin embargo el teatro siempre vivió y sobre todo sobrevivió circulando por los más diversos espacios, desde iglesias, sótanos y escuelas hasta corrales de animales.

¹⁵ Paraíso perdido, 1992; O livro de Jó, 1995 y Apocalipse 1,11, 2000.

cierta visión del país”¹⁶. Estos ensayos se proponían atravesar la historia del país, en la elaboración de reflexiones sobre el ser nacional a partir del estudio de los contextos de la independencia, los resabios coloniales, el desarrollismo, etc.¹⁷

La propuesta dramaturgica, texto de Bernardo Carvalho, producto de una exploración del grupo en esas ciudades y del trabajo con la bibliografía clásica ensayística, deriva en una historia de una familia brasileña que en su derrotero establece un planteo sobre la identidad nacional, sobre centro y periferia, sobre el país espectáculo y el país arcaico. La composición del texto no estuvo exenta de conflicto. Un grupo acostumbrado al proceso colaborativo de los espectáculos se vio enfrentado a un autor que tenía una visión relativista de la identidad y percibía, según sus declaraciones¹⁸, que muchos miembros del grupo tenían una idea esencialista del ser nacional, que chocaba con la propia. Esta tensión y el conflicto consecuente son muy representativos de esa misma identidad que querían sondear a través de BR-3.

La pieza se da a bordo de un catamarán sobre el Río Tietê, uno de los más contaminados de Brasil, en 2006 (al año siguiente se hizo una versión en la Bahía de Guanabara). Desde un barco, llamado Iracema VI, el público asiste a escenas en las diferentes cubiertas, en el lecho o en las márgenes del río, en botes, barcos a pedal en forma de cisne, puentes, etc.

El recorrido empezaba, desde ya, en el ómnibus que traslada al público al lugar de embarque. Antônio Araújo, director del grupo, manifiesta especial interés en buscar zonas fronterizas entre la ciudad y el teatro, para que el arte constituya “una inversión de la geografía urbana” (Araújo, 2011).

¹⁶ Traducción nuestra de “esses três pontos geográficos parecem propor um recorte ou uma certa visão sobre o país” en: www.tratrodavertigem.com.br/br-3

¹⁷ Se trata por ejemplo, de *Casa-grande y Senzala* (1933) de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, *Os brasileiros. Teoria do Brasil* (1972) de Darcy Ribeiro, entre otros.

¹⁸ “Várias cabeças pensavam para lados totalmente diferentes numa incompreensão interna, uma incompatibilidade de idéias entre o dramaturgo e o grupo. Não era o grupo todo, claro, mas mesmo assim havia essas dificuldades. Para a criação de um texto, é muito desgastante, para dizer o mínimo.” Bernardo de Carvalho en: O Percevejo Online| V. 9, n. 1 | p. 252-263 | jan. / jun. 2017. Entrevista por Cleilson Queiroz Lopes.



BR-3. Foto de la página web de teatro da Vertigem

La obra es un movimiento de los cuerpos, una superposición del universo sensorial del traslado hacia la orilla, la navegación, el olor pestilente del río, la acumulación de basura y la polución medioambiental, con la historia ficcional de tres generaciones de una familia entre fin de los años '50 y '90, cuyo punto de partida es la muerte de un padre en la construcción de Brasilia¹⁹.

La basura, la pestilencia, la contaminación son relatos de la ciudad. El ómnibus, la embarcación, el público en ellos, son relatos de la ciudad. El teatro, la literatura clásica: en este caso el traslado del ensayo de interpretación nacional a la estructura dramática de la tragedia, el grupo nómada, que no tiene sede y que recorrió las ciudades-territorios de referencia y los trajo simbólicamente a la ciudad; el nombre del grupo, su forma de trabajo colectivo, su disputa con el autor, su inmersión temática en un espacio múltiple son relatos/ restos/ reflejos de la ciudad:

¹⁹ No nos ocupamos aquí de la narración de la obra, sino de su dispositivo escénico en relación con la ciudad, sin embargo traemos una crítica que reconstruye algunas conclusiones posibles sobre el resultado del espectáculo: "O espectador acompanha a trajetória histórica de um país que investiu no 'progresso', mas não planejou o que fazer com os resíduos desse projeto. Fossem só resíduos químicos e orgânicos, bastaria uma viagem pelo rio Tietê para revelar esse erro histórico trágico. Mas o mérito de BR3 é revelar que tal degradação vai muito além. (...) O destino dessa gente, inexorável rumo à degradação, é representativo de uma tragédia nacional, intrínseca a um modelo de desenvolvimento" (Nespoli, 2006).

En este sentido, el espacio urbano no es un marco, ni escenario y mucho menos aún objeto comercializable. Se convierte, al contrario, en un campo de experimentación, quebrando nuestra relación cotidiana y domesticada con él. (Araújo, 2011, p. 230).

En este movimiento se trasluce, a partir de la propuesta, una idea de teatro como *interferencia*. Una topografía se demarca, se vuelve mapa abstracto, se recorre en un trayecto cotidiano o etnográfico con esas coordenadas y se interfiere a través del arte: “A la ciudad-fetiché, a la ciudad-escenario, a la ciudad-fachada, a la ciudad-turística buscamos proponerle otras coordenadas geográficas, diferentes trayectos, y principalmente, otra calidad e intensidad de experiencia.” (2011, p.229). Ese trabajo particular es la versión del *site specific* que propone el grupo.

Una visión que, como su nombre indica, no pretende *estabilizar* una opinión, postura o narración (y de ahí, probablemente surgieron las fricciones con el dramaturgo durante la creación de este espectáculo). Como comenta Eleonora Fabião (2009b) al presentar al grupo en un artículo: “Vertigem: estado mórbido durante o qual perde-se equilíbrio; delíquio; vágado; ato impetuoso e irrefletido; tentação súbita; desvario”²⁰. La definición del diccionario asiste a una estética. Muchas veces presentada como idealizada, esta estética incluye la falla, el desborde de la forma, la falta de “acabado”, si es que algo en arte contemporáneo puede resultar acabado, en el sentido de cerrado.

Mapa sobre mapa, la ciudad en este espectáculo de Teatro da Vertigem (y otros que analizaremos más adelante), abre un *sitio específico* en el que la ciudad se repliega de la lógica de la reproducción de trabajo y polución hacia la de producción de obra. Y en ese repliegue, que es un modo de retiro, los cuerpos se distribuyen a contrapelo de la lógica del centro comercial, en una forma atenta de estar presente en un espacio otro, que es político. Esa salida del circuito de la producción es la propuesta aceptada, el giro que desautomatiza, la voluntad de saltarse el camino común de los días comunes.

²⁰ Vértigo: estado mórbido durante el cual se pierde el equilibrio; delirio; vacante; acto impetuoso y desconsiderado; tentación repentina; desvarío.

Eleonora Fabião: la vida carioca y el mundo relacional

Gostosa/ Quentinha/Tapioca

O pregão abre o dia/ Hoje tem baile
funk/ Tem samba no Flamengo/

O reverendo/ No palanque lendo/

O Apocalipse

(Chico Buarque “Carioca”, 2000)

“Los performers son ante todo complicadores culturales. Educadores de la percepción activa”, dice Eleonora Fabião (Río de Janeiro, 1968) para definir su forma de trabajo en el campo de la performance contemporánea.

En “Acciones Cariocas. Siete acciones para Río de Janeiro” (texto publicado en Revista *Conjunto* 153, 2009) cuenta la experiencia de sus *acciones*, palabra que prefiere a *performance*, en la ciudad. Allí comenta el sustento y resultado de esta experiencia, que luego fue desarrollando y replicando en otras ciudades del mundo (inicialmente Bogotá y Berlín).

El comienzo del texto resulta una evocación, casi poética, de su ciudad natal, donde iría a desarrollar la obra, es una enumeración heterogénea como lo es la ciudad en sí: el primer párrafo del texto-registro de Eleonora termina así:

Río de Janeiro: una mezcla de tiempos históricos e ideologías –trazos de feudalismo, colonialismo, anarquía, autocracia, democracia y el discurso neoliberal suavizando una calamidad social. Todo en uno. Río de Janeiro es un sabor salado en los labios. (Fabião, 2009^a, p. 11).

Similar superposición de barullo, velocidades, olores y pregones que aparece en la canción “Carioca”, que abre el mencionado disco de Chico Buarque.

Entre la percepción, la inestabilidad, el lamento, la violencia, las explicaciones sobre la violencia (“Todo en uno”/“Uno en todo”, pondrá como fórmula escandiendo la lista de elementos) propone la visión esclarecida de que en esta gran ciudad sudamericana, como en casi todas, hay una *mezcla* de tiempos y órdenes políticos, que generan dinámicas de aceleración (casi toda enumeración guarda su aceleración), frente a la cual la acción

tiende a una paradójica estabilidad, detenta una calidad de cesura: en medio del caos, la conversación, la reflexión, el contacto. Una especie de *stop* en movimiento. La complicación del trajín.

Fue en esta ciudad, específicamente en el Largo da Carioca²¹, donde realicé el proyecto Acciones Cariocas, una serie de ocho acciones, de las cuales las siete primeras fueron concretizadas, y la octava apenas idealizada (ya que para poder realizarla era imprescindible que lloviera, y no llovió)²². (p. 11)

La artista propuso un trabajo desde y con una estética de austeridad: todos los elementos usados en estas acciones fueron llevados desde su casa a la calle, no contaba con patrocinio alguno ni apoyo institucional, la pieza, dice, ostenta la falta de recursos y explora una “dramaturgia de la precariedad”.

Las acciones eran, según ella misma describe (2009^a, pp. 12-15):

1. Sentarse en una silla con los pies descalzos, frente a otra silla vacía, con un cartel: “CONVERSO SOBRE CUALQUIER ASUNTO”. Mostrar el cartel y esperar.
2. Con los pies descalzos, sentada delante de una mesa, descoser con una tijera las palabras “ORDEM E PROGRESSO” –el lema positivista estampado en la bandera brasileña. Recombinar las letras para formar nuevas palabras.
3. Pulir, con detergente y escobillón, una larga línea recta en el suelo del Largo da Carioca.
4. Invitar a personas ligadas a las artes (actores, poetas, críticos...) para, en horas predeterminadas, recibir un mensaje. Condición: dejarlo en el suelo del Largo da Carioca. (Ofrecer la posibilidad de acostarse sobre un pedazo de papel. Ofrecer un vaso de agua al final de la sesión).
5. Durante la puesta de sol, leer el capítulo séptimo de las Memorias póstumas de Bras Cubas –inicialmente para las personas que se interesen en escuchar y, enseguida, leer para el espacio.
6. Entregar a los paseantes pequeños papelitos (de siete por cinco centímetros) con descripciones breves o imágenes del Largo da Carioca en diferentes momentos históricos (desde el siglo XVII hasta hoy). Conversar con los interesados sobre la historia local, los cambios ocurridos e imaginar futuras transformaciones. Colocar en diferentes puntos del Largo algunas de estas miniaturas.

²¹El Largo da Carioca es un lugar público ubicado en el centro de Río de Janeiro, Brasil. Es un lugar amplio con intensa circulación de trabajadores, personas y vendedores ambulantes con una amplia gama de servicios y productos. Es considerado, por muchos, el “corazón” del centro de Río de Janeiro. (Fuente: Wikipedia).

²² Las siete acciones fueron performadas entre los días 25 de abril y 4 de junio de 2008 los lunes, miércoles y viernes, de tres a cuatro horas por día.

7. Dos ánforas –una de barro, llena de agua, y otra de plata, vacía. Con los pies descalzos mover el agua de un ánfora a la otra hasta que desaparezca por completo. En caso de que los paseantes se aproximen, ofrecerles las jarras para que realicen también la acción. U ofrecerles una de las jarras para que la realicemos juntos.

Todas estas acciones son modos y facetas de un paradigma relacional, obras que “dibujan, cada una, una utopía de proximidad” (Bourriaud, 2006, p. 8), en el sentido de plantear diferentes maneras de acercamiento y comunicación como condición básica del planteo de la obra.

La propia artista declara que las diseñó para volver a conectarse con la ciudad, lugar en donde se sentía intoxicada (por la contaminación sonora, la contaminación, la velocidad). Para re-conectarse con la ciudad toma entonces posesión de un espacio público, e invita a otros a hacerlo; más bien, en términos de *utopía* contemporánea, invita a acompañarla.

El artículo presenta fotos del archivo de la acción que muestran a las personas participando: un archivo que es memoria cultural, en el sentido en que Taylor, (2013) entiende que la performance es una habilidad compartida por todos. Estas acciones plantean un fenómeno sin distinción de grupos. Proponen una modificación del destino cotidiano del transeúnte que es sorprendido en su territorio y acepta también tomar posesión de forma voluntaria. Azar, propuesta y voluntad se conjugan:

“Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo” (Fabião, 2009b, p. 239)²³.

²³ “Esta es, en mi opinión, la fuerza de la performance: potenciar la relación del ciudadano con la polis; del agente histórico con su contexto; del viviente con el tiempo, el espacio, el cuerpo, el otro, consigo mismo”.



Acciones Cariocas. Imagen extraída del dossier de la autora

Esa es la fuerza, lo que tracciona hacia la posibilidad de pensar en el éxito del “plan detox” en la relación propia con la ciudad. El transeúnte deviene cuerpo, que se detiene en su flujo diario: “Las representaciones en la calle tienen la capacidad de influenciar los flujos del uso cotidiano modificando, momentáneamente, sus reglas.” (Carreira, 2017, p. 28). Si bien acá debemos oponer acción a representación (formas diversas de la dramaturgia), vemos que igual cambian las reglas en el sentido de corporizarse en el detenerse, en el relacionarse con otro, ese salto implica una diferencia económica del espacio público como valor de uso, al espacio público como valor de cambio. En efecto, estas acciones al establecer una propuesta de detención invitan a una travesía, que es en este caso un modo diferente de atravesar o recorrer un espacio de tránsito. Por eso ese suelo que se pisa en la ciudad instituye allí un espacio escénico, cambia de valor, se convierte casi económicamente en otro suelo.

La ciudad adquiere otra dinámica, la obra de arte se vuelve (como dice Bourriaud) un “intersticio social”: “Una reapropiación del cuerpo y de la ciudad, uno a través del otro. O mejor, una apropiación del cuerpo y de la ciudad como cuerpo. Ambos cuerpos en estado de formación conjunta, ya que la ciudad nos hace y nosotros hacemos a la ciudad.” (Fabião, 2009^a, p. 13).

Este es otro relato de y con la ciudad. Una asignación de agencia al espacio-ciudad que nos constituye y al que de algún modo conformamos, y con el que se puede sanar un “vínculo” en la difícil transacción de desautomatizar los usos del cuerpo cotidiano.

Como estudia Rolnik (2019) respecto del trabajo de Lygia Clark y otros artistas, este tipo de arte habilita una manipulación, una intervención de la obra de arte por parte del público que lleva a una conexión/continuidad entre obra y cuerpo. Y de esta reapropiación del cuerpo, tiempo y fuerza deriva una potencia de creación, que abona a la producción de subjetividad emancipada²⁴. Eso, como también lo ve Fabião, adquiere un estatuto de micropolítica: “El proyecto Acciones Cariocas, de acuerdo con su escala sutil y su micropolítica, trata del proceso enfáticamente corporal (y por eso infinito) de recrear la escena de la ciudad a través de una emancipadora precariedad.”(Fabião, 2009^a, p. 16).

El cuerpo interceptado, convocado y voluntariamente relacionado vehiculiza otra escritura en la ciudad, es una dramaturgia precaria, impregnada de espacialidad compleja, que hace recaer en la *participación* el éxito de una narrativa que existe fuera del tiempo de la obra misma, porque es la respuesta íntima del performer, del participante y del espectador a la pregunta sobre la libertad.

Teatro dentro del teatro

La circulación de eventos, espectáculos y vivencias comunes en torno al arte en el seno de la ciudad dan en gran medida el pulso de la vida pública, sobre todo, aunque no solamente, en el momento de ocio. En ese intersticio entre el fin de la jornada laboral más común y el descanso, que en cada ciudad se da en distintas franjas horarias, el funcionamiento de actividades como la gastronomía y otros servicios de hospitalidad se encuentran comprometidos con los lugares y horarios de la actividad teatral. De algún modo, en tanto industria, el teatro en la sociedad moderna distribuye el espacio y elabora recorridos culturales, junto con otras actividades.

²⁴ Esta emancipación, sin embargo, puede darse o no, como presupuesto de la acción performática. Pero siempre se puede analizar en cada caso particular si hay un circuito predeterminado de acción por parte del espectador/participante, y en ese sentido si hay libertad de acción (que reconoceríamos como aspecto democrático de la obra –opera aperta-) o un rol de completar un tramo que el artista lega o cede, y si esa cesión es o no parternalista.

De esto resultan los diversos circuitos que en cada ciudad pueden llamarse de forma diferente pero que dosifican la oferta en términos económicos: básicamente comercial y *off* (que sería la distinción entre empresarios del teatro y producciones “independientes” –independencia que se da, dependiendo de la cultura de cada lugar, respecto de las empresas teatrales, respecto del Estado, o de ambos).

Pensando en el teatro como *dinámica* cultural:

“Os movimentos teatrais, como caleidoscópios de uma cidade, configuram uma mescla de inquietações. Ao analisar a produção das artes teatrais de uma cidade ao longo do tempo, poderemos acompanhar não só as transformações estéticas nas várias épocas, mas também coletar informações sobre os modos de vida no espaço urbano e aproximar-nos de abrangentes realidades que constituem uma das muitas histórias das cidades”²⁵.(Oliveira Souza, Reis y de Oliveira, 2015, p. 11)

Así, la vida de las ciudades, como dramaturgia, se compone de las diferentes formas estéticas que históricamente sedimentaron modos de producir teatro en cada lugar. Esas formas tienen raíz política e implican, como señalan los autores, modos de relacionarse entre la comunidad y con la ciudad, a eso le llamamos pulso, dinámica urbana, y, en términos de gestión de la cultura, patrimonio inmaterial.

Teatro Armazém: mudarse, lanzarse, asentarse

Es en las ciudades más centralizadas en relación a la actividad comercial y a la cantidad de población y también dotadas de mayor cantidad de espacios culturales y público latente, donde muchas de las expresiones artísticas buscan situarse.

Si bien el Brasil tan inmenso posee muchas ciudades populosas, dinámicas y llenas de posibilidades, es en Río de Janeiro y San Pablo²⁶, como ya vimos, en donde se estrenan la mayor cantidad de obras teatrales por año y donde se radican espacios culturales en

²⁵ “Los movimientos teatrales, como los caleidoscopios de una ciudad, configuran una mezcla de inquietudes. Al analizar la producción de artes teatrales en una ciudad a lo largo del tiempo, podremos seguir no solo las transformaciones estéticas en los distintos períodos, sino también recopilar información sobre las formas de vida en el espacio urbano y acercarnos a las realidades integrales que constituyen una de las muchas historias de las ciudades”.

²⁶ En SP un promedio de 650 montajes teatrales anuales desde 2011. (Fuente: Casagrande, Aline (2013) “Brasil: Un teatro iluminado”. El País, suplemento cultural. Madrid, 16 de octubre.)

mayor proporción en el país. Esa multiplicidad también crea públicos, hábitos y costumbres de concurrencia a los eventos espectaculares.

El legendario grupo teatral, de más de 30 años de actividad, Armazém companhia de teatro, nació en la ciudad de Londrina, en el Estado de Paraná, ciudad con gran actividad cultural y una “efervescencia” teatral en los años finales de la década del ochenta. Allí, la compañía trabajó más de diez años y estrenó sus primeros espectáculos, hoy históricos. En 1998 se produce una mudanza definitiva a Río. Decimos definitiva, porque los espectáculos del grupo solían estrenarse y luego itinerar por distintas ciudades, siempre con gran éxito y permanencia en la ciudad carioca. Fue con el espectáculo *Alice a través do espelho* que el grupo afianzó su contacto con el público de Río y decidió trasladar su sede y original dinámica de trabajo de grupo allí. Hacer base en la gran ciudad. También hay matrimonios en segundas nupcias, siguiendo la analogía de Barba.

En una nota de 2016, el diario *O Globo* comenta: “O senso de ousadia daqueles jovens os levou para o Rio de Janeiro, onde a companhia tem sede desde 1998.”²⁷ Esa noción de osadía establece también un relato de la épica que conlleva la idea de la ciudad como espacio de llegada. Como arribo al destino deseable para el que proviene de las así llamadas “ciudades del interior”. Esta forma de explicar los movimientos entre las ciudades, como sucede en este caso en los medios públicos, también determina una dramaturgia. Configura un estado de la dramaturgia de las ciudades, según el cual estas *arenas culturales* son territorio a conquistar.

En ese sentido, resulta significativo que el espectáculo de pasaje fuera *Alicia a través del espejo*, dramaturgia del grupo sobre el texto de Lewis Carrol, que sugestivamente trata de un viaje, y en la versión del grupo proponía un recorrido por el espacio escénico que no estaba demarcado en un escenario sino en todo el galpón que era edificio teatral, con distintas estaciones para detenerse a mirar, e incluso intervenir en la historia que se narraba, cercana al reconocido cuento y a la vez, interrumpida su fábula con intrusiones episódicas fragmentarias que son marca registrada en el trabajo de esta compañía. En el recorrido, así como en la intercomunicación del público con el espectáculo en determinadas escenas participativas, podemos observar que también en términos de un

²⁷ “Companhia Armazém: uma história de resistência no teatro vinda do Paraná. Grupo é reconhecido no meio por desenvolver modelo de dramaturgia próprio”. Recuperado de: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2016/03/companhia-armazem-uma-historia-de-resistencia-no-teatro-vinda-do-parana.html> 10/03/2016

teatro pensado para espacios cerrados, retorna en la dramaturgia contemporánea la pregunta por la comunidad, que, en este sentido, se vuelve objeto y tema de una pieza:

“La transformación de la figura del actor y su desplazamiento para hacer más presente al público es un capítulo más de esta historia, que no es solo la historia del teatro, sino también la historia de las formas de actuación de los agentes sociales.” (Cornago, 2015, p. 225).



Alice através do espelho. Foto de Ricardo Brajterman.

La situación dramática ficcional que se “abre” (toda acción dramática es una apertura) a la intervención del público propone una concepción de sujeto activo, que asigna un sentido a la obra, este sentido es, así, en apariencia compartido. Pero también, podemos ver, establece una ruptura de la idea de obra como *punte*, situando a todos en un nivel de acción que a veces es ilusorio, pero que interrumpe esa comunicación básica del teatro que propicia la mirada crítica. Podríamos decir: si me ponen a compartir la creación

(aunque sea fugazmente) pierdo mi distancia crítica, paso a través del espejo, conforme teatralidad con mi presencia, replicando así la ilusión de potencia de decidir que nos ofrecen las redes sociales en la actualidad.

Dramaturgia, producción, ciudad

La dramaturgia contemporánea no se arroga ninguna estabilidad. Dentro del edificio teatral, disolviendo las fronteras con el público, en recorridos, en espacios “no convencionales”, teatro fuera de los teatros (Remedi, 2015) el espacio recibe y construye contenido.

La teatralidad es algo anhelado o buscado al concurrir a un teatro, un apetito del ciudadano, una prueba para el espectador, en el sentido de atravesar una convocatoria y aventurarse a un viaje inestable para el que no tiene mapa, ni elementos de orientación. Por eso es una aventura, una posible aventura en la ciudad.

Respecto del teatro de calle, irrumpe lo cotidiano, modifica el anonimato habitual, tensiona lo público con lo privado y propone un juego de presencias alternas (González, 2015).

Aquí vemos la concepción de dramaturgia que se descompone como prisma en la serie de elementos no siempre estables que componen un espectáculo. El teatro posdramático en su cruce con las nuevas formas estéticas de la vida cotidiana proporcionada por las redes sociales, genera itinerarios diversos y objetos híbridos donde las reglas de narración y crítica de cada espectáculo resulta inherente a sus presupuestos de trabajo y no al teatro como arte, en relación al género:

Em termos dramaturgicos – “dramaturgia” aqui compreendida como a define Eugênio Barba, uma tessitura de ações podendo ou não incluir a palavra – as práticas desses performers expandem a idéia do que seja ação artística e “artisticidade” da ação, bem como a idéia de corpo e “politicidade” do corpo.(Fabião, 2009b)²⁸.

²⁸ En términos dramaturgicos - “dramaturgia” entendida aquí como la define Eugênio Barba, un tejido de acciones que pueden o no incluir la palabra - las prácticas de estos intérpretes amplían la idea de lo que es la acción artística y la “artisticidad” de la acción. , así como la idea de cuerpo y "politicidad" del cuerpo.

Por un lado, la dramaturgia es vista como textura de las acciones que componen una trama (predeterminada o no), por otro, refuerza esta asignación de “artisticidad” a acciones cotidianas o no-elaboradas ficcionalmente, repercute en la idea de drama, en el sentido de combinar en un mismo objeto lo que el teatro tradicional consideraba teatral y lo que no.

Eso abre el panorama del teatro contemporáneo en tanto “escena expandida” (Lirio, 2016) así como también nuevos agenciamientos sociales sobre lo que significa concurrir, ver, compartir y ser *parte* de un espectáculo teatral. Porque la multiplicación de formas discursivas y planteos estéticos implican, necesariamente, propuestas diversas de subjetivación en lo que Pluta (2011) llamó “laboratorios transversales”²⁹, donde arte, tecnología y ciencia, antes disociadas, caminan juntos, borrando fronteras.

Precisamente es el mapa de la ciudad el que recibe este equilibrio precario de la escena como sitio de ensayo de formas sociales. En este sentido puede aparentar ser el ágora en el que se realiza la utopía vanguardista de la democratización, pero ese sentido de democracia estaría impregnado de una noción de falsa inclusión de sujetos diversos, que no es cierta, al menos en los ejemplos que vimos.

Las lógicas de producción y circulación de espectáculos se asimilan como búsqueda de una representatividad de diversidad humana en las ciudades. Festivales de teatro, ferias, concursos, teatro de invasión, giras de grupos de teatro constituyen el telón de fondo de los movimientos artísticos que surgen y circulan en las ciudades, y parecen programarse para definir espacios de activación de encuentros y expansión de subjetividades:

“A fin de cuentas, ¿qué imagen queremos para nosotros mismos, nuestras comunidades y nuestras ciudades? ¿Queremos una imagen de miedo y obediencia o de aventura y democracia?” (Fabião, 2009^a, p. 15).

Si bien no siempre vemos allí la constitución de un pacto creativo (Lima Torres, 2018), en donde generar una coexistencia, siquiera momentánea, de agentes creativos y una dinámica nueva de participación de lo sensible, respondemos al llamado a la aventura, anhelamos la puerta imaginaria en el terreno conocido.

Enredados en los cables de la ciudad: subsidios, leyes de fomento, empresas auspiciantes, precariedad, austeridad, creatividad para construir obra, giran en torno al dilema que la

²⁹ Citado por Gabriela Lirio (2016): PLUTA, Izabella. L’acteur et l’intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l’interprète et la scène à l’ère technologique. Lausanne: L’âge d’Homme, 2011

dramaturgia trata de indagar desde la antigüedad: si comunidad y asociación son la misma cosa.



Universidad de
San Andrés

Capítulo 2

Dramaturgias del cuerpo

Cómo hacer cosas con el cuerpo

Artes escénicas, artes performáticas, artes presenciales. En cada manera de denominarlas, las formas que toma la clasificación implican algún elemento ineludible. La escena: espacio y unidad mínima de sentido; la performatividad, acción física específica en un ámbito determinado; la presencia: materialidad de la condición física de los cuerpos en tiempo real. Esto configura un esquema para las definiciones sobre el teatro como objeto ampliado, reconocible como espectáculo, que conlleva expectación o participación en vivo del público. Algún elemento es elidido en cada una de las ideas y algún otro es considerado fundamental.

En todo caso, lo inevitable para delimitar estos eventos artísticos son los cuerpos. Tanto de los performers o actores, en su diversidad de formas, cuanto del público. Una situación que se da en tiempo presente, en unísono, en cruce. Así, se consideran artes presenciales aquellas que no están mediatizadas entre el momento de la producción y de la percepción. Un circuito comunicativo, y físico, en tiempo real: “El primer ‘trabajo’ del actor, aunque no es estrictamente un trabajo, es estar *presente*”, dice Pavis (2018, p. 75), “situarse para el público aquí y ahora como un ser vivo que se entrega ‘en directo’ sin intermediarios”.

Esa *primera* tarea, la de estar presente, define el trabajo actoral para el teatro y lo diferencia de la tarea de la actuación en otros medios artísticos, como los audiovisuales. Este actor, pensado en términos del teatro tradicional, se hace presente en la escena: situación dramática que configura el núcleo de la narración. Allí operará según Pavis, en un doble registro, el de la corporalidad propia y el de la expresividad para la escena, que es imaginación. Pavis propone que el trabajo del actor es el primer elemento a considerar en el análisis del espectáculo. De la cita, el verbo *situarse* irradia todo el sentido, implica ubicarse en situación, diríamos situación comunicativa.

La teoría de la performance nace, en definitiva, del lingüista J. L. Austin, de sus planteos en “Cómo hacer cosas con palabras” (conferencias de 1955 que dan origen al famoso libro de 1962) sobre los *enunciados performativos*, aquellos que importan un

acto en el momento mismo del enunciado³⁰, en una situación comunicativa. Por lo tanto, *situarse* es aquí situar el cuerpo *hacer presente* un cuerpo frente a otros, planteando, de alguna manera, un esquema de comunicación.

Judith Butler (1998) va a reinscribir la noción en el ámbito de la filosofía de la cultura, ya no en el mero plano lingüístico, alrededor de la voluntad individual de un enunciador, sino en los contextos discursivos, que son marcos reguladores de las subjetividades y las identidades. “Las artes performativas son también actos (o actuaciones) performativos que implican cuerpos diversos y que posibilitan la creación de realidades” (Hang- Muñoz, 2019, p. 14³¹). Nuevamente, en el uso del término *performance* en sede artística, la cuestión del cuerpo se hace fundamental, tamizada por los aportes de Butler.

El giro conceptual en las artes visuales y en la música se acompasan hacia fines de los años 50 y en los 60 con el auge del *performance art*, que propicia nuevos modos de acceso a la investigación y experimentación conjunta en ámbitos artísticos democráticos y participativos, desarrollándose en distintos puntos del mundo una suerte de “boom” del trabajo de grupos. Esto implica modos de renovación de lenguajes disciplinares, así como de gestión cultural.

En tal contexto, Erika Fischer-Lichte (2004) reconoce el giro performativo³² en las artes, presentado a través de un concepto que resulta clave: la corporización o *embodiment*. La repetición de actos performativos, siguiendo a Butler, corporizan identidades y posibilidades histórico-culturales impuestas desde la sociedad al individuo. El *performance art* desborda la delimitación del objeto-obra y lo amplifica o reemplaza por la idea de *acontecimiento*, que incluye al espacio y a la audiencia como elementos significantes, así como la noción de *experiencia*. En palabras de Fabiño:

Em *Do Ritual ao Teatro*, o antropólogo Victor Turner³³ entrelaça diferentes linhas etimológicas do vocábulo “experiência” e esclarece: etimologicamente a palavra inclui os

³⁰ El ejemplo consabido es el “I do” (acepto) ante la pregunta de un ministro en el acto de contraer matrimonio.

³¹ Subrayado nuestro. Sigo una periodización esbozada por las autoras en este volumen y por Erika Fischer-Lichte en *Estética de lo performativo* (2004).

³² “La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo” (p. 45)

³³ El texto de Turner es de 1982, pero sus investigaciones antropológicas sobre el ritual datan de los años 60 y contribuyeron al basamento teórico de los *performance studies* en las universidades norteamericanas del período.

sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem³⁴. (Fabião, 2009, p. 237).

Así, todos los cuerpos comprometidos en la obra como experiencia y no ya como inmanencia a ser percibida, se encuentran, en tanto cuerpos, en un riesgo de afectación, sensorial y perceptiva además de intelectual. En esta afectación se juega la oposición entre *teatralidad*, el reino de la máscara y *performatividad*, el reino del enmascaramiento –y desenmascaramiento-. (Sánchez, 2010). En efecto, en el teatro tradicional se considera que la teatralidad está dada por la construcción de una situación dramática diferente a la situación de expectación, el aquí y ahora de la presentación de la obra, en tanto que las formas performáticas, precisamente, desenmascaran ese aquí y ahora, el tiempo compartido por hacedores y espectadores es el mismo, es la misma situación.

A lo largo de todo el siglo XX la cuestión del cuerpo toma protagonismo en el primer sentido mencionado por Pavis en su definición del trabajo del actor: ser “materialidad presente como ‘objeto real’ perteneciente al mundo exterior” (p. 75, comillas del autor).

La experimentación llevada adelante por los diversos grupos de los años 60 se ocupó, en efecto, de esa materialidad. Deudora, por un lado, de las vanguardias de principios de siglo, como de las investigaciones antropológicas que se aliaron al desarrollo de la teoría de la performance en sus inicios, la cuestión del cuerpo en el teatro tomó centralidad, a través de las lógicas del *ritual* y del *entrenamiento*.

La idea de un teatro ritual proviene de Artaud (1896-1948) y su teatro de la crueldad. Artaud busca extirpar del teatro todo lo que la cultura le asignara a partir de Aristóteles hasta la sociedad moderna (burguesa), para destilar lo que le resulta fundamental, que es el cuerpo del actor. Sus ideas concurren hacia un estado precedente al *origen de la tragedia*, el ritual que le da nacimiento al teatro, y busca, a través de la idea de la peste, irradiar el sentido de excepcionalidad como trance, como violencia, como materialidad, así como una pústula, material y espeluznante.

La cuestión del entrenamiento actoral recurre a un término adecuado al campo de lo deportivo, cuando el cuerpo y sus posibilidades expresivas se tornan especificidad del trabajo actoral, más allá de las habilidades declamativas, que eran la principal capacidad a desplegar en el teatro clásico. El desarrollo de la teoría y técnica biomecánica de

³⁴ “En *Del Ritual al Teatro*, el antropólogo Victor Turner entrelaza diferentes líneas etimológicas de la palabra “experiencia” y aclara: etimológicamente, la palabra incluye los sentidos riesgo, peligro, prueba, aprendizaje por intento, rito de pasaje”.

Meyerhold (1874-1940) fueron un gran punto de inicio de esta visión sobre el trabajo con el cuerpo en el teatro que hoy nos resulta obvia.

En el libro de la Enciclopedia Grandes Temas de Salvat, de 1973, al realizar un relevamiento de los *Nuevos rumbos del teatro* (título del volumen) se lee:

“Sería lógico suponer que este momento especialmente convulso, tan rico en propuestas escénicas, tan impuro por la interrelación de unas con otras, es heredero de la primera gran revolución imaginativa del siglo XX, del primer teatro de vanguardia; me refiero al dadaísmo, fundado en el café Voltaire de Zurich en 1916, y posteriormente al surrealismo: los grandes neorrománticos que vivían como escribían, encarnando sus propios manifiestos; que arremetían contra una concepción burguesa de la cultura; que deseaban como esencia teatral la comunicación colectiva de sí misma, es decir, la participación en actos espontáneos incluso a costa de los escándalos más jugosos y extravagantes.” (Miralles, 1973, p. 23)

Este panorama -y detengámonos en el adjetivo “impuro”-, ficha ese movimiento y renovación en las vanguardias históricas, a las que ve como revolución de la imaginación. El juvenilismo y los movimientos político-culturales propios de los años 60 retoman la misma circunstancia, revolución de la imaginación y alianza generacional en reacción a concepciones rígidas de la cultura de posguerra.

Richard Schechner, protagonista del campo en el período, va a establecer que frente a aquellos movimientos de vanguardia que crearon manifiestos, la performance va a constituir manifiestos en forma de acciones (2011, p. 170). Es decir, no publicar textos con sus planteos políticos, sino *performar* esos textos, como *textos espectaculares*. La performance, la acción de los performers se organiza como declaración de principios, como protesta, activación política y estética a la vez³⁵.

Por su parte, Diana Taylor (2013) resalta el valor del cuerpo en el campo de la performance como transmisor y productor de conocimiento en una relación transcultural entre pueblos y orígenes diferentes: “Es imposible pensar sobre memoria cultural e identidad como desincorporadas” (p.134). Esto implica que a través del cuerpo de los artistas las obras crean memoria y relatos que pasan al cuerpo de su comunidad.

Eugenio Barba, en tanto, va a explorar la referencia al ritual, desarrollando el teatro antropológico y con él un universo poético desde/sobre el cuerpo.

³⁵ En este sentido podemos evocar los “escraches”, realizados en la década de los 90 por las agrupaciones de Derechos Humanos, en las calles y domicilios de los represores de la última dictadura, por ejemplo.

Las diversas estéticas teatrales que se fueron gestando en torno a formulaciones teóricas que centralizaron el rol del director primero y el del actor, de su corporalidad, en un segundo momento, provienen de la puja por liberar al teatro de los dominios del texto dramático:

[A] lo largo del siglo XX, tanto desde el terreno de la práctica como de la teoría, un destacado número de contribuciones fueron configurando un concepto de teatralidad que, a pesar de encontrarse vinculado a la estética específica de cada momento histórico, consideraba la corporalidad de los actores base fundamental de la misma. (Sánchez Montes, 2004, p.88)

A través del desarrollo de distintas metodologías y propuestas de trabajo diversas hasta el antagonismo en algunos casos los directores que tomaron centralidad en la escena del siglo XX exploraron especialmente el cuerpo como fenómeno³⁶. Cuerpo y movimiento, cuerpo y entrenamiento, cuerpo y materialidad, cuerpo y relato, etc. Lo que podemos reflejar a través de estas constataciones es cómo la cuestión material del cuerpo fue tomando la escena, redefiniendo la idea de teatralidad por buena parte del siglo XX y de la contemporaneidad³⁷. En el teatro posdramático, nos ilumina Thies-Lehmann:

El cuerpo se convierte en centro no como portador de sentido, sino en su *physis* y gesticulación. (...) En gran medida, el teatro posdramático se presenta a sí mismo como un teatro de *corporalidad autosuficiente*, que se exhibe en su particular intensidad, en su potencia gestual, en su *presencia* aurática y sus tensiones transmitidas tanto interiormente como hacia afuera. (2013, p. 165, subrayados en el original).

“Corporalidad autosuficiente” podría ser otra manera de referirnos al desenvolvimiento de la cuestión de la presencia, palabra que el autor también destaca, en su dimensión física y en su potencia de cuerpo-signo no metafórico.

El cuerpo en escena en nuestros días en Brasil, como en todas partes, se recoloca como medio y no como fin. Ese cuerpo entrenado es mejor definido por los afectos, por su capacidad de afectar, que de crear forma.

³⁶ Podemos mencionar desde Brecht a Appia, Meyerhold, Stanilavsky, Grotowski, Gordon Craig, Barba, Brook, entre otros. Por supuesto, esto es un recorrido muy esquemático que no pretende ser exhaustivo en su información o despliegue de datos.

³⁷ Se podrían mencionar en la actualidad un nuevo movimiento-corrimiento en la noción de teatralidad, en la medida en que algunas propuestas prescinden de los cuerpos de actores.

La incorporación dinámica y vertiginosa de la tecnología en las formas teatrales contemporáneas, incrementada a partir del inicio de este siglo, transforma los modos de percibir los cuerpos y los entornos estéticos.

Dramaturgia del actor

La dramaturgia de actor se escribe con el cuerpo. Los procesos creativos en los cuales la construcción del texto dramático se superpone con la del texto espectacular, se sitúan en los espacios de trabajo, entendidos como espacios colectivos, a diferencia de los espacios solitarios de los escritores, o figurinistas, diseñadores, en general, sus “laboratorios” particulares, sino en el espacio del encuentro, el del laboratorio de ideas, la sala de ensayo. Es lo que Pavis (2000) llamó “clima sociológico” que transformó en colectivas las funciones individuales del teatro, sobre todo la tarea autoral.

La escuela de Eugenio Barba llevó a la búsqueda de la creación de sentido a partir del cuerpo en un estado extra-cotidiano, en su programa de análisis antropológico, “pre-expresivo”, o de nivel cero de la representación:

En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama técnica (Barba, 2005, p. 25).

El director considera aquí a la dramaturgia de actor como vector para pensar su aporte no ya como intérprete de un texto o personaje sino como un compositor, cuya creación autónoma constituye una “dramaturgia orgánica” de acciones físicas y vocales que dan vida a una *presencia escénica*. (Barba, 2020, p. 54, subrayado nuestro).

Sus desarrollos resultan una gran influencia en los despliegues de entrenamiento corporal de los grupos fundados en Brasil a fines del siglo.

La dramaturgia pasa a ser, por procedimiento, algo que se experimenta colectivamente, más que algo que se escribe en soledad.

La mayoría de los grupos de teatro históricos y, sobre todo, en actividad en la actualidad, dirían que apelan a la dramaturgia de actor como base para construir su dramaturgia, o (como se verá más adelante) los llamados “procesos colaborativos”, que implican una *lógica* y una *dinámica* de construcción de obra.

No Brasil, os grupos aumentaram em número, contrapondo-se aos chamados “elencos” – artistas reunidos para uma determinada montagem e que, ao final da temporada, dispersavam-se, indo em busca do próximo trabalho. Redescobriu-se o aspecto ritual e coletivo do teatro, com franca inspiração em Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e no grupo Living Theatre, e o aspecto lúdico despertado pelos jogos e improvisações. (Nicolete, 2002, p. 318).³⁸

A partir de juegos, o improvisaciones, testimonios de los actores a partir de sus experiencias de vida, textos diversos que se incorporan como disparadores, etc., la dramaturgia de actor propone y presenta, además, una *política*, en la que se hace visible una aparente democratización de la palabra poética. Decimos aparente, porque en muchos casos, estos procesos finalmente terminan “organizados” por un rol central, ya sea de autores o directores. Dependerá de sus polémicas y de las tensiones que siempre existen en cualquier proceso artístico el equilibrio en la participación de los involucrados en la dramaturgia final. Es cierto que la mayoría de los grupos pertenecen al circuito independiente, por lo tanto, trabajan con tiempos expandidos respecto de las producciones comerciales y disponen de otros mecanismos para desarrollar sus acciones, que en muchos casos (como vimos en el de *BR-3*, por ejemplo) incluyen largos procesos de investigación.

Cuerpo vértigo

Al hablar del grupo Teatro da Vertigem, Eleonora Fabião (2009b) explica:

O *Teatro da Vertigem* investe em mecanismos dramaturgicos de alta voltagem performativa para a criação de seus espetáculos. O grupo privilegia a *dramaturgia do ator*, ou seja, processos criativos onde o ator não é exclusivamente intérprete, mas co-autor do espetáculo assim como o diretor, o cenógrafo, o iluminador, o figurinista e todos os demais membros da equipe que, geralmente coordenados por um diretor, colaboram para a criação

³⁸ “En Brasil, los grupos aumentaron en número, contraponiéndose a los llamados “elencos” –artistas reunidos para un montaje determinado y que, al final de la temporada se dispersaban yendo en busca del próximo trabajo. Se redescubrió el aspecto ritual y colectivo del teatro, con franca inspiración en Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y el grupo Living Theatre, y el aspecto lúdico despertado por los juegos e improvisaciones”.

da dramaturgia do espetáculo. Ou, como os atores do *Vertigem* definem sua função, o ator é simultaneamente autor e performer (p. 241 subrayados en el original)³⁹.

El grupo forma parte, según la autora, de un universo de grupos que desenvuelven su trabajo en consonancia con la performance. Se trata de propuestas que plantean una “escena híbrida” en tanto yuxtaponen, según la estética de lo performativo, espacios *ativos*, reales-ficcionales, en “cortocircuito representacional” (p. 242). Así toma lugar la elaboración de la performance en el sentido de la obra como programa: “*Programas criam corpos* – naqueles que os performam e naqueles que são afetados pela performance. Programas anunciam que “corpos” são sistemas relacionais abertos, altamente suscetíveis e cambiantes”⁴⁰ (p. 237).

Como vimos antes, el programa es una propuesta que involucra, en el sentido de la experiencia sensorial de los cuerpos, una política de *presencialidad*⁴¹. Puede ser más o menos “participativa” respecto del lugar del público, pero disloca el sentido de la recepción como recibimiento pasivo de un objeto. Los cuerpos se constituyen en fuerzas interactivas, no en meras formas más o menos significantes.

El grupo realiza luego de su trabajo inicial con la *Trilogía bíblica* (entre 1992 y 2000) y BR-3 (2006), una forma de producción distinta, en la presentación de *Historia de amor. (Últimos capítulos)*, partiendo de un texto dramático no creado en proceso colaborativo. La obra, de Jean-Luc Lagarce, dramaturgo francés, se dio en el marco de un ciclo conmemorativo que la Embajada de Francia desarrolló en el mundo al cumplirse 50 años del nacimiento del autor, muerto a los 39 años de edad. Tanto en Buenos Aires (a través de la Alianza Francesa) como en distintos países del continente se buscó dar a conocer su obra y legado a través de ediciones, traducciones y puestas. Teatro da Vertigem encarnó en forma de “lectura dramática” parte de este proceso que llevó al dramaturgo a las escenas más diversas y produjo propuestas de escenificación renovadas, en relación a su

³⁹ Teatro da Vertigem invierte en mecanismos dramáticos de alto voltaje performativo para la creación de sus espectáculos. El grupo privilegia la dramaturgia del actor, es decir, procesos creativos donde el actor no es exclusivamente performer, sino coautor del espectáculo, así como el director, el escenógrafo, el diseñador de luces, el diseñador de vestuario y todos los demás. Otros miembros del equipo que, normalmente coordinados por un director, colaboran para crear la dramaturgia del espectáculo. O, como los actores de Vertigem definen su papel, el actor es a la vez autor e intérprete.

⁴⁰ Los programas crean cuerpos: en quienes los ejecutan y en quienes se ven afectados por la ejecución. Los programas anuncian que los "cuerpos" son sistemas relacionales abiertos, altamente susceptibles y cambiantes.

⁴¹ Y resulta muy significativo escribir esa palabra, luego de atravesar el trance de la cuarentena mundial por la pandemia de Covid-19, donde las prácticas artísticas se virtualizaron, los cuerpos se aislaron y la *presencialidad* era una conquista a conseguir una vez alejada la amenaza. Teatro y peste siempre de la mano.

original poética, marcada por las referencias a la experiencia personal y un trabajo particular sobre el lenguaje, que generó no pocos epígonos en la dramaturgia regional. También en ese período incursionaron en la ópera, con *Dido y Eneas* puesta en un gran galpón de la ciudad. Esto muestra un eclecticismo en la forma de construir repertorio grupal.

Pero en el espectáculo siguiente, de 2008, el grupo vuelve a su investigación sobre cuerpo y espacio o, más bien, sobre el cuerpo en el espacio, con la obra *A última palavra é a penúltima*: “o grupo se apropria da criação a partir da ‘experiência’ do corpo do ator e do estudo sobre os conceitos da performance” (web del grupo, 2015)⁴², este desarrollo se da a partir de la indagación de las posibilidades expresivas del cuerpo del actor en formato nuevamente de site-specific en el acceso subterráneo de la calle Xavier de Toledo, en el centro de São Paulo, cerrado para peatones desde 1998.

La obra, a su vez, propuso la creación de un intercambio cultural invitando a las compañías ZIKZIRA (BH/MG - Londres/Inglaterra) y al grupo LOT (Lima - Perú) a una creación colaborativa. Interesadas en explorar el espacio público, las tres propuestas presentan una intervención escénica-urbana que ocuparía un espacio arquitectónico en el centro de San Pablo.

Esta propuesta se vuelve a realizar con el título de *A última palavra é a penúltima. 2.0* en el mismo lugar en 2014, comisionada por la 31ª. Bienal de Arte de San Pablo, como un modo de volver a plantear un diálogo entre ciudad, grupo y arte en un contexto político diferente, que profundizará sus planteos.

Cuerpos agotados

El proyecto surgió de la investigación grupal a partir del texto *El agotado* de Gilles Deleuze, un ensayo de 1992 (año en que se creó Teatro da Vertigem), donde el filósofo analiza una de las cuatro obras escritas por Samuel Beckett para televisión, *Quad*.

No resulta extraño que abocándose a la exploración de las posibilidades del cuerpo el grupo abrevara en una escritura como la de Deleuze cuyas formulaciones programáticas

⁴² “El grupo se apropia de la creación a partir de la ‘experiencia’ del cuerpo del actor y del estudio sobre los conceptos de la performance”.

sondean la cuestión del cuerpo, a partir de la figura de Cuerpo sin órganos, tomada de Artaud, y aplicada en su análisis tanto a la pintura de Bacon como al cine. En *El agotado* estudia detenidamente la breve obra de Beckett que, como todas esas *short pieces*, escritas como ejercicios para teatro, radio o televisión, presenta, en formato de didascalia, una alta exigencia en el diseño del espacio (un cuadrilátero⁴³), dinámicas, velocidades y movimientos corporales. Beckett parece ensayar en esas piezas modos de reducción y exasperación de las leyes de la física, como un paso más del paulatino abandono de la “lógica del sentido” que es su dramaturgia.

“El texto de Beckett es perfectamente claro: se trata de agotar el espacio”, dice Deleuze. Pero ¿cómo se agota el espacio? Con el agotamiento del cuerpo. Agotamiento no es cansancio físico, sino “extenuar su potencialidad haciendo todo encuentro posible” (1992, p.1) Los cuatro cuerpos indistintos de la obra deben moverse a ritmo cierto por todo el cuadrilátero, incluso en sus diagonales, sin intersectarse ni cruzarse, agotando las posibles combinaciones:

La combinatoria es el arte o la ciencia de agotar lo posible, mediante disyunciones inclusivas. Pero sólo el agotado puede agotar lo posible, porque ha renunciado a toda necesidad, preferencia, objetivo o significado. Sólo el agotado es lo bastante desinteresado, lo bastante escrupuloso. Se ve cabalmente forzado a sustituir los proyectos por tablas y programas carentes de sentido. (p 3).

Esta combinatoria frenética constituye más un ballet que un elenco, más un esquema que un recorrido, renuncia a todo orden de preferencias, a toda organización y crea *imagen*, abdicando (como Beckett) de la palabra.

En el absoluto del movimiento se establecen los ritmos, distancias y hiatos: no otra cosa son las potencias dramáticas de la narración teatral: acción, abandono y pausas. Las pausas, las detenciones de la acción y de la palabra que son una constante en la dramaturgia de Beckett, no indican casi nunca el espacio que un personaje toma para pensar o descansar, sino la abolición terminante de toda acción y, luego, un reanudamiento.

⁴³ “Quad, sin palabras, sin voces, es un cuadrilátero, un cuadrado. Sin embargo está perfectamente determinado, posee tales y cuales dimensiones; pero no tiene otras determinaciones que sus singularidades formales, vértices equidistantes y centro, sin otros contenidos u ocupantes que los cuatro personajes similares que lo recorren sin cesar. Es un espacio cualquiera cerrado, globalmente definido.” Así describe el autor en el comienzo de su artículo la obra de Beckett.

Esto es lo que se presenta en términos dramaturgicos en *A última palavra...* Los personajes transitan el pasaje subterráneo en un constante camino hacia el otro lado, que se va a desarrollar a repetición o con imperceptibles variantes: en el ritmo de la caminata, en las formas de esquivar a los otros cuerpos, en algún elemento de vestuario o utilería.

La descripción del espectáculo que hace el colectivo en su página es la que mejor presenta lo que se ve:

La intervención cuenta con la participación del público, de dos modos distintos: espontáneamente, como peatones, reutilizando el espacio como pasillo entre el Viaduto del Chá y la plaza Ramos de Azevedo; y como espectador que participa de un juego escénico dentro de vitrinas, desde donde miran los que caminan por el acceso subterráneo, pero casi nunca son vistos, aislados por un vidrio opaco, que refleja, como un espejo, el propio pasillo. Por su vez, los actores realizan un trayecto que mezcla intervenciones dentro del acceso subterráneo con otras por las calles alrededor de ese espacio. Por veces, realizan acciones extremadamente cotidianas y en otros momentos, acciones que generan extrañamientos en el entorno urbano donde están. Cámaras y pantallas también son utilizadas para conectar el espacio del acceso subterráneo al espacio de fuera. A la entrada del acceso, hay una gran pantalla con imágenes de lo que ocurre abajo, en el pasillo subterráneo. También a la entrada hay un semáforo que hace el control de la circulación de los peatones por el acceso subterráneo. (Teatro da Vertigem, 2015).

Para que se comprenda: la obra propone en su versión 2.0 la reapertura del pasaje subterráneo no solo para la circulación de los performers, sino para cualquier peatón que, enterado de la existencia de la obra o no, quisiera cruzar a través del pasaje. Así, los transeúntes ocasionales de San Pablo se cruzan en la obra en el mismo trayecto que realizan, alucinados, los cuerpos de los actores. Eso produce un contraste y un acompañamiento. Contraste, en la medida en que no aparece en el pasante eventual la lógica de agotamiento que operan los performers, pero sí se genera un acompañamiento en la lógica del caminar en el espacio público, entre otros cuerpos, porque es una experiencia que tienen todos los habitantes de una gran ciudad. “Todos son colocados en relación, todos ven y son vistos” (web de TV, 2015): entretanto, la situación de pasar y pasar, va viciando el espacio, ensuciándolo, enturbiando a veces los vidrios de las antiguas “tienditas” que estaban en la galería, tras los cuales está el público, ensuciando y limpiando a intervalos. Y atravesando el espacio con elementos típicos del tránsito o del entuerto del tránsito urbano: cintas de peligro, conos, carteles. Diversos elementos que se van mixturando con máscaras de animales, ventiladores de pie, capuchas y piedras,

tubos de luz, mangueras, mobiliarios de oficina... *Ars combinatoria* para el agotamiento de los cuerpos.



A última palavra è a penúltima. 2008. Foto de Edu Marin

También en el plano del entrenamiento actoral se produce un despliegue. Los performers agotan a su vez las posibilidades físicas exploradas en las dinámicas de trabajo corporal: ritmos-velocidades, energías (alta, media, baja), niveles (abarcar con el cuerpo la espacialidad desde el piso –arrastrarse- hasta el ámbito aéreo –estirarse-), etc.

En *58 indicios sobre el cuerpo*, apartado 17, Jean-Luc Nancy propone:

Cuerpo a cuerpo, codo a codo o frente a frente, alineados o enfrentados, la mayoría de las veces solamente mezclados, tangentes, teniendo poco que ver entre sí. Aun así, los cuerpos que no intercambian propiamente nada se envían una gran cantidad de señales, de advertencias, de guiños, o de gestos descriptivos. (2007, p. 17).

Podría ser un epígrafe para esta obra. Se trata, sin embargo, de exasperar esas señales, profundizar esas advertencias, vaciar los guiños. En el constante atravesar el mismo espacio, se opera una investidura de los cuerpos que es más cercana a la danza, que se vuelve significativa no por la narración sino por el gesto, contrario al discurso. Así, el espacio silenciado, el pasaje de la calle Xavier de Toledo, cerrado al habitante de la ciudad durante diez años, es agitado y despertado como un dragón dormido, sus sueños o pesadillas son esos cuerpos.



A última palavra è a penúltima 2.0. Fotos de la web de Teatro da Vertigem

Las pantallas instaladas afuera en la versión 2.0 amplifican la posibilidad de visión del pasaje y la sacan a la superficie. Extraen del suelo profundo de la performance su posibilidad intermedial. Denunciando al tiempo que exhibiendo (como hace toda imagen en pantallas) las entrañas ocultas de la ciudad. Invitan a la vez a observar que allí al pie de esas escaleras hay nuevamente un flujo material, físico, dinámico, escondido, sugerido. Invitan a pasar y mirar (algunos transeúntes pasan varias veces también) y ser mirados: a

vivenciar esa *imagen* múltiple como experiencia propia del cuerpo. Y esa es la situación dramática de la obra: descifrar el espacio agotado con el tránsito del propio cuerpo, sin elección posible, sin representación, es decir, sin utopía democrática en el horizonte. Amargo sueño de la razón al que la política brasileña en los años subsiguientes verá convertido en monstruos.

Cuerpo intermedial

Para hablar del cuerpo en teatro, atravesamos el siglo XX a partir de la dialéctica teatralidad/performatividad. El protagonismo que toma el cuerpo en tanto presencia a lo largo de las diferentes estéticas constituyó un vector de teorías y prácticas en el ámbito de la escena contemporánea que sigue produciendo novedad y sentido de experimentación hasta nuestros días. Sin embargo, con la llegada y la ampliación del acceso a internet y a las nuevas tecnologías, un nuevo giro se desarrolla en las artes, el *giro tecnológico*.

Esta idea remite en nuestro presente a las prácticas cotidianas como consumidores, así como a la renovación de “usos y costumbres” en el campo de las artes, como señalan en el dossier *¡Cuerpo, máquina, acción!*, de la Universidad de La Plata (2017):

“Con los avances del arte y la tecnología de finales del siglo XX, la revolución duchampiana, omnipresente en todas las formas del arte contemporáneo, llega a cierta conclusión histórica. El advenimiento del arte digital, un arte que está más allá de lo material de las discusiones sobre el “objeto”, inaugura una nueva era en los términos tradicionales de la historia del arte”. (Reitano, 2017, p. 5).

De algún modo, como sabemos, se produce un cambio de paradigma no solo en la construcción de obra, en términos de insumos o recursos ajenos al arte mismo, sino también en relación a lo perceptual.

Podemos pensar en dos aperturas que genera la incorporación de las tecnologías al campo estético contemporáneo:

- La incorporación de la imagen audiovisual al espacio escénico (teatro o instalación)
- La ampliación del horizonte de recepción

La primera nos introduce en lo que se llamó la *escena intermedial*: el recurso audiovisual convive en el ámbito de la escena, cambiando los parámetros de la percepción y autopercepción corporal en el espacio. La reconocemos en los espectáculos de gran porte y despliegue tecnológico, como recitales en estadios, para amplificar la imagen del escenario a mayores escalas con el objetivo de alcanzar las distancias que estos espectáculos plantean. En teatro o espectáculos musicales esta alianza multimedia se fue dando naturalmente.

Muy pronto⁴⁴ la imagen proyectada comenzó a convivir con la escena en vivo en el espectáculo teatral, y a partir de la accesibilidad económica (y doméstica) de elementos que la constituyen como cámaras, pantallas, proyectores, computadoras portátiles, etc., fue tomando lugar en la trama dramática contemporánea: “Podemos observar que a crescente utilização das novas tecnologias de produção de imagem e som no palco se deve basicamente ao seu potencial de provocar e possibilitar outras formas de composição cênica” (Fischer y Matsumoto, 2019, p. 257)⁴⁵. Técnicas de proyección desde las más austeras, el teatro de sombras que propicia un retroproyector, hasta los despliegues de envergadura que permite el *mapping*, estas interacciones tensionan el lenguaje teatral sobre todo en una de sus tramas, la del diseño de luces. Imagen proyectada es luz. Debe convivir y organizarse en las dramaturgias sonora (si se proyecta audiovisual) y, sin dudas, lumínica. Lo que demora una imagen en pantalla en “enfriarse” impide un apagón seco como telón final, como atestiguamos frecuentemente (dicho a modo de ejemplo).

En el caso del horizonte de recepción, nos referimos a la clara ampliación de las audiencias a partir de la réplica intermedial de los sucesos a través de las nuevas tecnologías y las redes. Estos sucesos pueden ser privados, públicos, personales o espectaculares. A esta situación extendida como práctica en todo el mundo, Marcela Fuentes la llama *Constelaciones de performance* (2020): “las constelaciones de performance de interactividad mediada le agregan una vuelta de tuerca a la política de la performance tanto efímera como referencial con base en el cuerpo” (p. 24). Las redes digitales se instauran como canales alternativos a los espacios “escénicos” de la política

⁴⁴ Erwin Piscator (1893-1966) fue uno de los primeros en introducir cine en sus espectáculos, imágenes documentales, noticieros, filmaciones caseras, hechas por los propios integrantes del grupo, etc.

⁴⁵ “Podemos observar que el uso creciente de las nuevas tecnologías para la producción de imagen y sonido en el escenario se debe básicamente a su potencial para provocar y possibilitar otras formas de composición escénica.”

o el arte. Esta noción de “transmisión en vivo” (en totalidad o en parte) también es utilizada para las obras teatrales, conciertos, y manifestaciones diversas en espacios públicos.

Volviendo al campo del espectáculo, observamos específicamente de la escena intermedial la alianza o confluencia de lo audiovisual con lo presencial, en la medida en que comprendemos que esa relación modifica, varía o cuestiona las dimensiones dramáticas de lo que entendemos por “aquí y ahora”.

El uso de lo tecnológico supone una nueva manera de reformular el sentido de la representación a través de estrategias intermediales, es decir, a través de la yuxtaposición o el uso combinado de medios y acción escénica. En consecuencia, el espectador debe usar nuevas estrategias hermenéuticas acordes a la complejidad de un proceso caracterizado por la inmediatez, la ubicuidad, la interactividad y las posibilidades discursivas de las tecnologías numéricas, entre ellas el multiperspectivismo. (Rosales 2020, p. 30).

Como se ve en la apreciación de Rosales, se produce un contrapunto estético entre el teatro frente al “abismo de lo tecnológico”, el de la presencia del cuerpo del actor, inmersa o en contraste con la intermedialidad, en forma de cine, virtualidad, realidad aumentada, como sea.

Esto no genera una polémica entre lo real y ficcional, que en términos dramáticos puede establecerse como tensión de diversas maneras, pero sí una distorsión de la noción de presencia, en tanto presentes están los cuerpos y las imágenes y muchas veces interactúan o producen sentido narrativo simultáneamente, hasta el punto en que, en algunos casos, el cuerpo puede ser incluso pantalla de proyección.

Estas obras son parientes y subsidiarias de la estética de la instalación, que a través del desarrollo de proyectos inmersivos, desarrolló propuestas de interacción, e interespecialidad de lugares y cuerpos copresentes.

Como indica Gabriela Lirio, en relación a este tipo de espectáculos:

“Em espetáculos intermediais, a interação entre corpo virtual e corpo em carne e osso redimensiona o processo de criação do artista, que busca novas estratégias para se relacionar com imagens projetadas em tempo real e/ou pré-gravadas. Atravessado por imagens intermediais, o corpo do ator é expandido, não apresenta limites delineados; reinventa-se a

todo momento, porque não fixa uma única forma. Em constante transformação, é corpo-imagem, multissensorial e fractal” (Lirio, 2019, p. 67)⁴⁶

María Ángeles Rosales dice *multiperspectivismo*, Gabriela Lirio dice *multisensorial*. Algo múltiple se abre en la acción así como en la recepción y es, sin dudas, del orden perceptual: puntos de vista y sensaciones físicas, y esto se da en tiempo real y compartido.

La tercera zona

Christiane Jatahy (Río de Janeiro, 1968) es una directora pionera en Brasil por la realización de obras de este tipo, ya que se desenvuelve como artista tanto en el cine como en el teatro, y en la mezcla de ambos lenguajes. Su obra es reconocida a nivel mundial, porque obtuvo prestigio internacional a través de su participación en festivales, residencias y colaboración con teatros e instituciones artísticas de distintos países de Europa.

No resulta ilógico que en el despliegue de su obra ella se encuentre indagando en el concepto de *frontera*:

“Una de las fronteras es el teatro y el cine, esas líneas están dentro de mi trabajo, la frontera entre realidad y la ficción, de muchas maneras, las fronteras entre el actor y el personaje, entre la escena y el público, las fronteras geográficas, como en *O agora que demora*, son fronteras que me ayudan a pensar una escritura dramática.” (Jatahy, 2021)⁴⁷

Ella organiza la dramaturgia en relación al concepto de dispositivos: de acuerdo a cada propuesta, estos se organizan en torno a los elementos propios del teatro y el cine, espacio escénico, cuerpo de los actores, sonido directo, imagen y sonido proyectados, posición de las cámaras, pantallas. Estos elementos generan una especie de tercer lenguaje, que es lo que el dispositivo construye. En general trabaja con imagen proyectada en vivo. Así, en *Julia* (2011, versión de *La señorita Julia* de Strindberg) o en *E se elas foram para Moscow* (2014, versión de *Las tres hermanas*, de Chejov) o *A floresta que*

⁴⁶ En espectáculos intermediales, la interacción entre el cuerpo virtual y el cuerpo en carne y hueso redimensiona el proceso de creación del artista, quien busca nuevas estrategias para relacionarse con imágenes proyectadas en tiempo real y/o pregrabadas. Atravesado por imágenes intermedias, el cuerpo del actor se expande, sin límites delineados; se reinventa todo el tiempo, porque no fija una sola forma. En constante transformación, es cuerpo-imagen, multisensorial y fractal.

⁴⁷ Masterclass teórica en el Centro Dramático Nacional. Teatro Valle Inclán de Madrid. Enero 2021.

anda (2015, versión de *Macbeth*)⁴⁸ entre otras, uno de los performers o una cámara fija, según el caso, filman y proyectan en simultáneo, partes de la obra, detalles, segmentos:

Os espaços fílmicos e o teatral entrelaçados, compondo um entre—lugar: não é real, nem virtual. Trata-se de um espaço híbrido que põe em cheque o limite entre obra e vida, ator e espectador, realidade e ficção, teatro e cinema⁴⁹. (Lirio, 2005, p. 304).

La escena se vuelve *híbrida*, el espacio se abre en su posibilidad de representar, no sólo dos situaciones dramáticas a la vez, si no múltiples perspectivas, intersticios dramáticos, y dimensiones corporales, en relación al menú de planos posibles: mientras una actriz actúa en su escena, su cara en primer plano tomada por una cámara (puede ser puesta por ella o con un camarógrafo que la sigue, así como otro performer —depende del dispositivo de esa obra-) es proyectada en una pantalla en el mismo espacio escénico, abriendo así la duplicación del gesto y el discurso, como la distorsión de la medida corporal de dos dimensiones.

Así, por ejemplo, cuando *Julia*⁵⁰ se maquilla frente al espejo, las pantallas la muestran en primer plano a través de la cámara que la toma muy de cerca, pero enseguida usa la propia cámara como espejo, posando así en un primerísimo primer plano en pantallas, desnaturalizando a un tiempo la escena del maquillaje, íntima, solitaria, y la secuencia narrativa, que es interceptada, (¿expandida o interrumpida?) por el plano detalle. Aún más, a continuación, se toma una selfie, y la cámara de su celular toma la cámara que la sigue, que, a su vez proyecta la imagen del celular en un abismo visual que se multiplica en la pantalla... ¿Cuántas Julias hay en escena (la actriz se llama Julia y esto es significativo para la directora, según cuenta, porque genera varios niveles de sentido también), cuántas son percibidas, transmitidas construidas? La obra arma un juego de espejos “como si el teatro se fuera construyendo detrás del cine y el cine dentro del teatro” (Jatahy 2020). Esto genera varias capas narrativas. La primera capa son dos actores que hacen en escena un film basado en *La señorita Julia* en el escenario junto con un camarógrafo, la segunda capa son los personajes de la historia original y la tercera es un

⁴⁸ Menciono estas tres entre su prolífica producción, que ella gusta de organizar en trilogías, porque son versiones o visiones de obras clásicas de la dramaturgia mundial, intervenidas en su narración por la multiplicación de imágenes y reescrituras de los textos.

⁴⁹ “Los espacios fílmico y teatral se entrelazan, componiendo un lugar intermedio: no es ni real ni virtual. Es un espacio híbrido que marca el límite entre obra y vida, actor y espectador, realidad y ficción, teatro y cine.”

⁵⁰ Se estrenó en el Espaço Sesc Copacabana, en Río de Janeiro, en noviembre de 2011 y en el Sesc Belenzinho, en São Paulo, en octubre de 2012. Ganadora del Premio Shell a la Mejor Dirección en 2012.

film realizado en locaciones, que también se proyecta en pantallas *prefilmado* en un escenario real, en general en una cocina, también está construida en como “set” escenográfico en el escenario, y que en la pieza original de Strindberg es el lugar neurálgico del drama⁵¹.



Julia. Foto de la web de la directora

La deconstrucción narrativa, la extrapolación epocal, la reducción del sistema de personajes a dos actores, las escenas en la filmación previa, o película, que se muestra en paralelo a las acciones presenciales, las acciones presenciales filmadas en espacios ocultos para la visión del público (el encuentro sexual, por ejemplo), y proyectadas en tiempo real, entre otros recursos, dan cuenta de la hibridez de la que habla Lirio, y coloca la dramaturgia en una estructura original, de *capas* de sentido, exhibidas en tiempo real: “As diversas camadas – espaço, atuação, junção do teatro com o cinema – nas suas sobreposições convergem para criar uma **terceira e única zona**, com a qual se revelam as estruturas da cena, do cinema e também dos atores/personagens.” (web de Christiane Jatahy, subrayado nuestro)⁵². Es un lenguaje poético construido en la inmediatez del

⁵¹ *La Señorita Julia* de Strindberg, escrita en 1888, narra la historia del capricho de la niña de la casa burguesa, Julia, en una relación romántica con Juan, un criado, en la noche de San Juan, con consecuencias trágicas.

⁵² “Las diferentes capas -espacio, performance, unión entre teatro y cine- en sus superposiciones convergen para crear una tercera y única zona, con la que se revelan las estructuras de la escena, el cine y también los actores/personajes.”

evento, ensayado y coreografiado cuidadosamente, a la vez mostrando y ocultando sus artificios, los medios con los que arma un objeto inestable, que a la vez arma un devenir dramático. La autora trabaja así el concepto de montaje cinematográfico en una obra *en vivo*: el montaje es la delimitación de las fronteras a la vez que la exploración del nuevo territorio demarcado por el límite. Cada momento de la secuencia narrativa de la obra “salta” al siguiente espacio-tiempo, como el cine más precario, imaginable y posible:

Dessa maneira, a composição espaçotemporal do vídeo no teatro é constituída não somente só?? pelo encadeamento das imagens projetadas, mas fundamentalmente por seu agenciamento com a cena, possibilitando a multiplicação e expansão do espaço e tempo dramáticos. (Fischer y Matsumoto, 2019, p. 256)⁵³.

El cuerpo así, es un “cuerpo plural”, al igual que el espacio-tiempo lo es: porque es el elemento vivo y activo que recorre y cruza los límites, que se duplica, se observa, se oculta o se devela, en la presencia o en la proyección, colocando, de frente, un espejo deformante para el espectador⁵⁴: “Jatahy investiga os limites entre o corpo em carne e osso do espectador e o corpo virtual com o objetivo, talvez, de buscar uma forma em transição, uma imagem híbrida na experiência cênica” (Lirio, 2019, p. 70)⁵⁵.

¿Cuál es la transición a la que nos invita como espectadores? El sentido de esa interpelación depende de la construcción última de cada narración en particular. Pero es vital, en todo caso, la cuestión de incorporar habilidades perceptivas (que ya tenemos entrenadas en un nivel puesto que solemos observar más de una pantalla a la vez) en el plano tridimensional del teatro, para generar, asimismo una atención también híbrida.

Esto implica que la obra abre y comparte puntos de vista: en el teatro tradicional, la puesta se elabora con el punto de vista del director, que siempre está en el punto de mira del público. La visión del objeto en cine corresponde a una puesta que el director diseña, pero entre los actores y su punto de vista hay una mediación, está la cámara. Es el camarógrafo (es la máquina) quien “mira” la escena directa, y el director será luego el autor que determine los cortes finales, quien sigue “escribiendo” su objeto en la posproducción (Mauro, 2014). En las obras intermediales las dos visiones (la que tenemos en teatro y la

⁵³ De esta manera, la composición espaciotemporal del video en el teatro está constituida no sólo por la concatenación de las imágenes proyectadas, sino fundamentalmente por su ensamblaje con la escena, possibilitando la multiplicación y expansión del espacio y tiempo dramáticos.

⁵⁴ En *A floresta que anda*, el espejo es literal: está en las paredes del espacio escénico y el público se refleja en él.

⁵⁵ Jatahy investiga los límites entre el cuerpo de carne y hueso del espectador y el cuerpo virtual con el fin, quizás, de buscar una forma en transición, una imagen híbrida en la experiencia escénica.

que tenemos en cine), se comparten y se alternan, agregándose muchas veces, como es el caso de *Julia*, el momento exacto y el agente de la toma, el camarógrafo. En este caso, el punto de visión de la directora de teatro se superpone o interseca *en escena* con el de la directora de cine y con el del camarógrafo. Por eso no podemos decir simplemente que la imagen intermedial en escena amplifica el espacio escénico, sino que lo vuelve paradójico.

La lógica del teatro posdramático se adhiere a una poscinematográfica, exhibición de marcos de representación, de artificios y gramáticas, en una interfaz. Esto genera un juego de presencias y ausencias que se escriben con cuerpos híbridos y sobre todo cuestionan la mirada.

Y con ella una pregunta sobre los regímenes de recepción, sensibilidad y representación de lo humano en la experiencia contemporánea.

Agua viva

A marca da Água (2012) surgió cuando Armazém Companhia de Teatro cumplió 25 años. Fue, según sus intérpretes un proceso en el que “o afeto foi moldando nossa história e nossa cena⁵⁶” (página web del grupo). El afecto atravesaba la circunstancia del grupo en momentos de un aniversario especial y los impulsaba a la creación con el fin de proponer un nuevo concepto para el grupo, nuevas formas de relacionarse entre ellos y con el espacio propio, su teatro, y elaborar un desafío en el proceso creativo.

Así nació esta obra, que parte de dos premisas:

- La construcción de una dramaturgia de actores a partir de un texto no dramático, *Musicophilia*, del neurólogo Oliver Sacks, donde estudia desequilibrios neurológicos ligados a la música⁵⁷, entre otros textos del autor.
- La búsqueda de una praxis de actuación renovada, a partir de un entrenamiento corporal exigido, que incluía destrezas acuáticas.

⁵⁶ “el afecto fue modelando nuestra historia y nuestra escena”

⁵⁷ Como el célebre caso de un hombre que después de sufrir una descarga eléctrica provocada por un rayo que cayó junto a su cuerpo, se convirtió en un virtuoso pianista sin haber estudiado nunca música.

“El elenco realizó intensos preparativos corporales para, en escena, lograr, sin vergüenza, actuar teniendo que lanzarse a un tanque con 3.000 litros de agua casi a cada momento”⁵⁸, comentaban las críticas.

Efectivamente, el fondo del escenario es una pared escenográfica que a través de la tecnología del *mapping* se convierte en una pileta, una pared acuática en la que los personajes (previamente filmados) se “sumergen” en varios momentos, también una parte del suelo del escenario era una suerte de “piso de agua”/pileta de poca profundidad, con lo cual el elemento era omnipresente tanto en el suelo como en el foro.

Desde el punto de vista narrativo, cuenta la historia de Laura, una mujer de 40 años que vive en una especie de “tristeza cotidiana”, hasta que un pez enorme aparece misteriosamente en su jardín. Buscando entender las razones de esa aparición ella discute con su marido y le dice “preciso una explicación” y el marido le responde “No. Lo que precisás es aceptar lo inevitable”. A partir de allí, como si ese elemento fantástico trastocara todo orden posible, su vida se convierte en una aventura, que, al estilo del grupo (recordemos los inicios con *Alicia*) toca el surrealismo y el simbolismo. Pero la suya es una aventura acuática, como Alicia al pozo, ella se arroja al agua para emprender su viaje. Este se construye como la expresión fragmentaria de una enfermedad de la protagonista (a partir de un golpe en la cabeza en su infancia), sus memorias en retazos, sus instantes de sueño o lucidez, contados como escenas superpuestas en un ecosistema cuyo elemento aglutinante es el agua: en la obra configura los símbolos tanto del inconsciente como del pasado, en los que ella se sumerge para encontrar cabos sueltos de la propia psiquis, es decir de la propia identidad.

⁵⁸ Crítica en Periódico Cearensidade, enero de 2018.



A marca da agua. Foto de la web del grupo

Lo inevitable, que remite al universo de la tragedia, a la inexorabilidad del destino, es visto aquí como un derrotero de prendas halladas en un laberinto líquido. De su ilación depende la salida, los recovecos del cerebro son pasadizos y galerías también para la construcción de una posible liberación.

El planteo del director Paulo de Moraes (Paraná, 1965) combina la narración audiovisual y la iluminación sutil, en total apoyo de las imágenes proyectadas. Si las situaciones dramáticas están mediadas por lo lumínico, en el plano sonoro hay cuerpos: toda la música es tocada en vivo por los mismos actores, que en un momento realizan un delicado ensamble de cinco acordeones. Esa convivencia de lo presencial con lo remoto refuerza la duplicidad del discurso de la obra. El escenario se vacía y el agua ondula en la distancia, tan pronto como se llena de objetos cotidianos, muebles y cacharros. Los cuerpos arman y desarman el camino de Laura, interpretada por Patrícia Selonk, actriz legendaria de la compañía.

La obra plantea un descentramiento de la identidad, a partir de una *marca*, un golpe en la cabeza, que abre a un universo sensorial no de pérdida de sentido, sino de recuperación a través de la puesta en juego del cuerpo, jugando en tiempo real con la imagen propia o de otros, en escalas variadas: “a imagem não pertence mais à tela, é exactamente o contrario: a imagem produz a tela, ela concede-lhe esta função” (Chatonsky, 2008, p. 94, apud.

Lirio, 2019)⁵⁹. Esas son las capas de imaginación que modifican o re-construyen el espacio material en términos de recrear sus posibilidades a partir del uso de la imagen intermedial.

La obra plantea así una dramaturgia doble, con su discurso poético y concreto: la pantalla, con agua proyectada entre otras imágenes y criaturas oníricas; y el agua concreta, escénica y material, que vuelve a los cuerpos de los actores hiperrealistas, mojados real y virtualmente, es decir, contemporáneamente.

Gran cuerpo

El teatro como experiencia cultural es fuente y desaguadero de historias, imágenes y mitos. Sus figuras componen un paisaje o lo descomponen, sus voces atraviesan la historia y crean el cuerpo de la historia. La mirada sobre lo sagrado y lo común se organiza como dramaturgia. El teatro es literatura y es todas las artes. Y recibe todo invento, toda innovación y toda prueba de vida porque el teatro es la vida. Así la guerra de Troya se hizo tragedia; el viaje del héroe, épica dramática, el silencio, juglar; la intriga de los monarcas, símbolo y ficción; la visión monstruosa, farsa patética; la vida ordinaria, escandaloso drama; el trajín cotidiano, tropiezo.

Cuando Bia Lessa (San Pablo, 1958) se propuso hacer una versión teatral de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa⁶⁰, su colaborador y *parceiro* Sergio Sant'Anna trató de convencerla de desistir. En ese momento, dicen las crónicas (Roveri, 2017), ella “se arremangó” y arremetió con su objetivo. El resultado, estrenado en septiembre de 2017 en San Pablo y luego en octubre en Río de Janeiro fue un éxito que se repitió en 2018 y 2019, en funciones agotadas en distintos puntos del país.

Comentar la novela y el trabajo que Bia realiza al elegir esos fragmentos para recorrer la historia implicaría la exclusividad del espacio de una tesis.

No era la primera vez que la directora de cine y teatro, *régisseuse* de ópera, artista de instalación y curadora se metía con un material literario complejo para llevarlo a escena,

⁵⁹ “La imagen ya no pertenece a la pantalla, es exactamente lo contrario: la imagen produce la pantalla, le otorga esta función”

⁶⁰ Novela de 1956, considerada la gran novela nacional del Siglo XX, por su despliegue lingüístico, experimental y temático y su valor consagratorio para su autor.

pero era sin dudas una misión desmesurada, a la medida de la novela elegida.⁶¹ Como ella misma dice: el *sertón* de Guimarães es un mundo y en su novela caben todas las imágenes que los lectores ya tienen de ella. Por lo tanto, niega haber hecho una adaptación del texto original (al que homenajeó en su instalación en el Museo de la Lengua, en 2005), sino que el trabajo de la dramaturgia consistió en tomar “trechos” (fragmentos) exactamente como ellos son y colocarlos dentro del teatro. Es una *transcripción* más que una adaptación (Lessa, 2018)⁶². Esa transcripción/transcreación construye una dramaturgia fragmentaria, que en dos horas y veinte minutos de duración plantea un omnipresente hilo conductor: los cuerpos de los actores. Vestidos de negro, nueve actores y actrices permanecen durante todo el tiempo dentro del espacio escénico: una jaula rectangular armada como estructura de caños. Esa jaula es el espacio donde todo acontece, del que no es posible salir, al igual que sucede con el desierto (esta idea recuerda a la parábola borgeana “Los dos reyes y los dos laberintos”). Es, para Lessa, no una escenografía, sino una “geografía escénica”, espacio de abstracción y materialidad a la vez.

Allí donde la novela de 1956 plantea un monólogo, el teatro asigna una pluralidad de cuerpos.

Novela cuyo escenario es el *sertón* minero y bahiano, la trama está constituida por un largo e ininterrumpido monólogo que el *yagunzo* Riobaldo, la yarará blanca, le relata a un médico urbano. (Garramuño y Aguilar, 2011, p. 7).

En *Gran Sertón: Veredas* la resuelta adopción de una primera persona cargada de emotividad implica una cercanía aún mayor con el protagonista, que lleva a minimizar todo tinte de exotismo sin dejar, sin embargo, de pintar con minuciosos detalles las particularidades de esa experiencia y de ese universo. (p. 9).

La obra parece un comentario a esta descripción de la novela, porque toma el monólogo como texto único no adaptado, que será transmitido por diferentes actores, aunque sí hay uno que encarna al personaje de Riobaldo: allí cada actor corporiza al *sertón* y las experiencias de sus personajes sin distinción entre reinos animal, mineral, vegetal. Los cuerpos construyen animales, clima, piedras, plantas. El *sertón* es un *sertón* evocado,

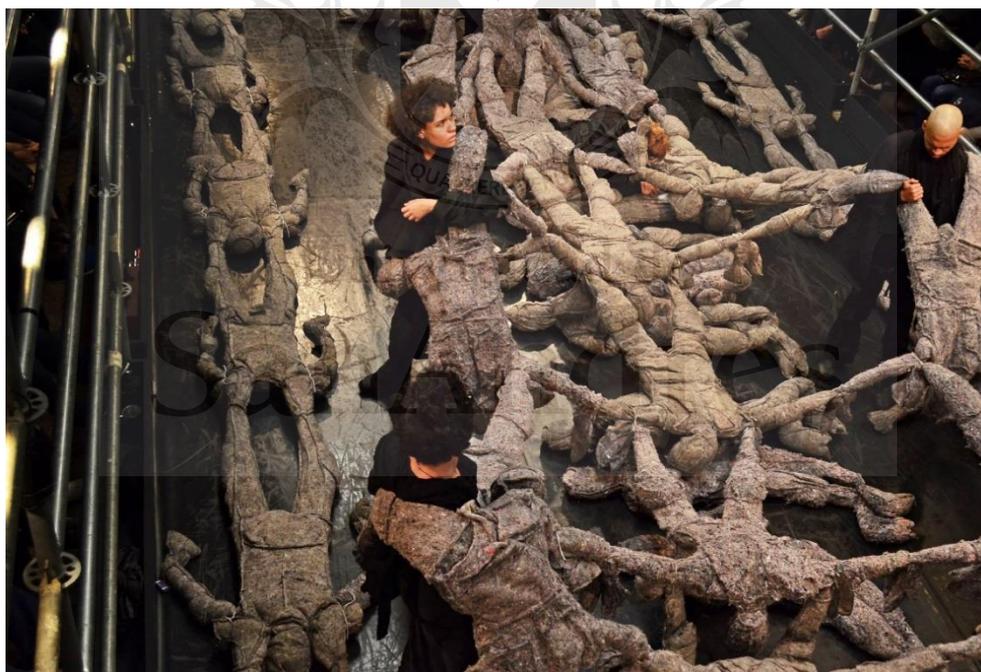
⁶¹ Ni la última, ya que en 2019 llevó a escena *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, otra novela monumental de la historia de la cultura brasileña. Antes, había realizado sus versiones de *El hombre sin atributos*, de Musil, *Los demonios*, de Dostoievski, *Viaje al centro de la tierra*, de Verne y *Orlando*, de Virginia Woolf.

⁶² Programa de tv *Câmera Mundi* - Bia Lessa com Grande Sertão: Veredas no Festival de Teatro de Curitiba, 2018.

así como Riobaldo también lo es, no se pretendió graficar una imagen del personaje (ni de Diadorim o Hermógenes, personajes centrales) o del espacio ni de la situación básica del libro (la conversación), sino construir con los cuerpos, “todos los bichos, todo el mundo mineral, vegetal: todo es *feito*, todo es una sugestión” (Lessa, 2019 remarco el verbo en portugués original)⁶³. Por lo tanto, el exotismo que no aparece en la novela, tampoco se hace presente en el escenario, pero lo que sí es presencia es la corporización de una geografía, sus detalles, como *universo*.

El escenario puede ser pensado como un espacio utópico:

Caracteriza al escenario no como un sitio de representación (un espacio en el que los cuerpos configuran una imagen), sino como un sitio de creación de mundos. Ese escenario es un espacio ficcional para extender la realidad, un lugar en el que se inventan entidades contra-fácticas (Harresser, 2019, p. 101).



Grande Sertão: Veredas. Foro de Patricia Cividanes

Un único elemento se agrega a la escena: la directora los llama hombres-mochila, son cuerpos hechos de trapo (que ella utiliza en instalaciones), desparramados por todo el perímetro de la jaula.

⁶³ Tráiler de Companhia das Letras, entrevista a la directora a causa de la reedición de la novela en 2019.

”A primeira coisa que me veio depois do ensaio foi a presença daqueles homens-mochila, era como se, de fato, todos carregassem a humanidade com eles, então não tinha como apresentar nada além de homens sobre homens. Então é sempre como se fossem camadas de homens, homens que você pisa, homens que você carrega, homens que você traz, homens que caem sobre você. Foi um espetáculo que eu nunca tinha feito. São poucas coisas, poucos elementos, não só pela valorização do texto, é porque, de fato, o que importa ali, da mesma forma que Guimarães faz no jogo de palavras, é o jogo cênico. É o que acontece entre a voz de um e a voz de outro, entre o olhar de um e o olhar de outro.” (Lessa, 2018)⁶⁴

Esa austeridad de materiales y la presencia de las figuras humanas constantemente manipuladas y utilizadas para construir formas en conjunto con el vestuario oscuro, construyen una amarga semblanza de la cultura de la expoliación del territorio y la explotación de cuerpos y llega a límites exasperados en el despliegue físico del elenco.

La mirada de unos a otros atraviesa los barrotes de la jaula, colocada en el escenario, el público se encuentra en las butacas. El lenguaje multimedial se hace presente a través de la banda sonora de la obra, decimos *banda sonora* porque se trabajó como sonido cinematográfico, con la colaboración nada menos que de Egberto Gismonti. Así, en este espectáculo no hay proyecciones, pero sí sonido intermedial: cada espectador recibe auriculares, y escucha en ellos las voces de los actores, sonidos de animales, disparos, diversos sonidos-ambiente, que provienen de “largas distancias”, según explica Lessa el efecto buscado. Este tratamiento determina la reproducción sonora, la superposición de esa banda con la voz en vivo de los actores. En este recurso parece reflejarse la situación base de la novela: el espectáculo (el emisor, como Riobaldo en la novela) habla directamente con cada uno, exclusivamente en sus oídos. Aislando a la vez que amontonando los cuerpos de los espectadores.

⁶⁴ Entrevista para canal del Festival 25 Porto Alegre em Cena.

⁶⁵ “La primera cosa que me vino después del ensayo era la presencia de esos hombres mochila, era como si de hecho todos cargaran la humanidad con ellos, entonces no daba para presentar otra cosa que no fueran hombres sobre hombres. Entonces es siempre como si fuesen capas de hombres, hombres que vos pisás, hombres que vos cargás, hombres que vos traés, hombres que caen sobre vos. Era un espectáculo que nunca había hecho. Son pocas cosas, pocos elementos, no sólo por causa de la valorización del texto, es porque, de hecho, lo que importa ahí, del mismo modo que Guimarães hace en juego de palabras, es el juego escénico. Es lo que acontece entre la voz de uno y la voz de otro, entre la mirada de uno y la mirada de otro”



La asignación de personajes o segmentos de texto, según comentan los intérpretes, se hizo muy poco antes del estreno. Durante el proceso de ensayos, trabajaban calidades de acción y movimiento, e improvisación sobre los textos que luego tendrían que decir en forma textual, porque, pese a que la directora lo matice, la obra se construye también como un monolito vivo en homenaje a esa *lengua* que construye la novela, volviéndola protagonista ausente, oculta, omnipresente como un idioma compartido.

El cuerpo de *Gande Sertão* la obra, es un cuerpo único, dividido en otros cuerpos: un gran cuerpo material, físico, animal, mineral, vibrante y muerto. El alma de ese cuerpo, en la aglutinante dramaturgia contemporánea, es la deslumbrante, incomprensible, política y poética lengua de la literatura brasileña del siglo XX.

Cuerpo-cultura

Nos vemos obligados a enumerar. Formas de nombrar las artes, trabajos que hacen los artistas (director/performer/curador, etc.), clasificamos en la historia las ideas que construyen dramaturgia, pero el término se amplifica en la medida en que se expanden los lenguajes y se abren las fronteras, creando zonas nuevas cuyos límites son transparentes como el aire, o arrumbados como los alambrados caídos en el campo.

Las dramaturgias del cuerpo denotan más mundos en común que distancias en las formas de hacer. Sus exploraciones y procedimientos respiran en esa presencia que es la comparecencia ante lo que suele estar en todas partes y que llamamos cultura.



Universidad de
San Andrés

Capítulo 3

Dramaturgias de grupo

Grupo/ grupal

Es un lugar común pensar que lo teatral y lo grupal son correlativos. Las artes escénicas o artes *presenciales* pertenecen al conjunto de producciones que tienen que ver con lo vivo, coexistente entre emisión y recepción y con lo colectivo como presupuesto de trabajo o condición de posibilidad.

También, desde el inicio del teatro occidental, se concibe al público como parte del grupo humano que tensiona y equilibra los dos lados del esquema de todo espectáculo

“En su parte del mundo los atenienses inventaron al público como una asamblea cuyo único papel en el teatro es observar. El público está literalmente situado afuera del círculo de acción y una distancia física separa a los espectadores del coro y de los actores. El coro, de hecho, sirve de intermediario para enlazar al público y a los actores.” (Schechner, 1988, p. 176)

Así, el coro (de entre doce o quince personas) es un grupo de enlace, dentro del orden del teatro clásico, entre el grupo de actores (hasta tres) y el grupo de espectadores.

En todo espectáculo, desde el origen de los tiempos, la grupalidad funciona como anclaje de materia y recursos: son los actores en el aquí y ahora de la escena, son los demás trabajadores que hicieron posible la producción dada, son, desde el punto de vista de la tradición, quienes encarnan el quehacer que es esa presencia.

A lo largo de la historia, como sabemos, ese lugar tan delimitado “en grupos” en el momento de la performance, se diluye, a través de las propuestas de Artaud, hacia un estado pre-clásico, o pre-teatral, centralizando la noción de *ritual* como eje de la acción.

Rancière va proponer al respecto: “Los reformadores del teatro han reformulado la oposición platónica entre *corea* y *teatro* como oposición entre la verdad del teatro y el simulacro del espectáculo” (2010, p. 13). En el “simulacro” los grupos actúan (en el sentido de simular) sus “partes”, la del espectador es pasividad; en el teatro-verdad el

público “participa”, es un cuerpo activo. Aquí la idea de grupo deriva hacia el constructo “estético” de colectividad: “Conlleva una idea de comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación.” (p. 13).

Si bien es pertinente discutir la noción de *pasividad* en el teatro clásico, puesto que la catarsis aristotélica implica un compromiso cuasi físico, según se describe en la *Poética*, lo que determina el grado de colectividad sería el acercamiento o indiferenciación espacial, por un lado, y la noción de *participación*, por el otro. En todo caso, estamos ante jerarquías o diferenciaciones de lo grupal⁶⁶, dadas por la forma de re-uniión, y por la propuesta de cada obra. Estas diferenciaciones activan dos ideas de grupo: como agrupamiento o comunidad.

Sea como fuere la composición del grupo en un espacio escénico y en una escena determinada, es vital distinguir entre grupo de trabajo, que sería ese conjunto que se alía para la creación o producción, lo que podría entenderse como *grupo de teatro* y la noción de *teatro de grupo*.

Grupo de teatro / Teatro de grupo

Toda agrupación coordinada para realizar una tarea, artística en este caso, puede constituir un grupo de teatro.

Entendemos por “Teatro de grupo” un territorio multifacético, que configura un determinado tipo de trabajo asociado a una estética, a una metodología y a una propuesta original, en general en relación a los ámbitos del trabajo independientes y autónomos, asociado al teatro “alternativo”.

Es, en rigor, un concepto que crece desde mediado del siglo XX, asociado a un modo de producción colectivo y cooperativo cuyo campo teatral específico se corresponde con la idea de movimiento teatral que conlleva un tipo de proceso creativo, de producción y acción política. El grupo pasa a ser en los años 50 y 60 en Brasil correlato de otra forma

⁶⁶ Las formas de participación vía Brecht o Artaud, son la asamblea y el ritual, respectivamente, según las define Rancière.

de hacer teatro, distinguida de las grupalidades institucionales, como las compañías (poco frecuentes) y los grupos de teatro amateurs.

Los grupos de importancia en los años 60 y 70 toman como uno de sus principales puntos de partida la acción militante y la concepción de teatro como arma de transformación política y social. Aquí lo que cambia es la noción de agrupación por la de *grupalidad*, en la que el trabajo se propone como vehículo de una calidad/cualidad de lo grupal, el núcleo grupal es garantía de un tipo de trabajo creador.

Estas formas grupales de organizar la tarea constituyen, a su vez, distintos modos de gestión cultural.

El investigador André Carreira (2011) considera que el teatro de grupo constituye un “instrumento de identidad” para la mayor parte del teatro que actualmente se hace en todo el Brasil.

La idea de que cada grupo tiene una identidad, es muy productiva para entender cómo se forman, cómo se ordenan y qué propuestas estéticas, técnicas y artísticas realizan como punto de partida de esa construcción que lo *grupal*. Es decir, su forma de organizar el trabajo, lo que traducimos aquí como *dramaturgia*. En este sentido, dramaturgia es también la garantía o la guía de la identidad del teatro de grupo.

Este tipo de trabajo se profundiza en torno a lo que Barba llamó el “Tercer teatro” (1997): iniciativas teatrales que conforman un territorio alternativo cuyo foco es el trabajo colectivo y la estructuración de formas solidarias de intercambio:

No entanto, a diversidade de teatros abrigada sob o guarda-chuva dessa expressão não impede que, ao mencionarmos o termo, façamos referencia a um movimento que se percebe com um campo teatral específico, a partir do qual desenvolve seus processos criativos e suas ações políticas. (Carreira, 2011, p. 4)⁶⁷

Según periodiza en el artículo “Teatro de grupo. Un territorio multifacético”, el autor ve que la labor de estos grupos se acrecienta a fines de los años ochenta, durante el proceso de redemocratización, con nuevos modelos de trabajo grupal, a la luz de las investigaciones relacionadas con nuevas referencias y visitas a Brasil, como el Odín Theatret y el intenso diálogo con grupos europeos de antropología teatral, cuyo punto de

⁶⁷ Sin embargo, la diversidad de teatros cobijados bajo el paraguas de esta expresión no impide que nos refiramos a un movimiento que se percibe como un campo teatral específico, desde el cual desarrolla sus procesos creativos y acciones políticas.

anclaje radica en el entrenamiento físico y la creación colectiva de contenidos dramático-narratológicos.

Este resurgir de los años 80 se dio luego de una abrupta declinación en los 70 de los procesos grupales en los años setenta, a raíz del recrudecimiento de la violencia y la persecución política que significó a fines de la década del 60 el AI-5⁶⁸. El florecimiento y esplendor de los grupos nacidos en los 60 donde encontramos los hitos históricos de Teatro Arena y Teatro Oficina, como prácticas modélicas de teatro de grupo en el país, se vio coartado política y policíacamente, pese a su vigor militante, que en muchos casos, como en el trabajo de Augusto Boal, continuó en el exilio.

El modo en que se conformó el trabajo en esta segunda mitad de la década de 1980, apuntaba a diferenciarse de aquellas expresiones de corte político de las décadas precedentes, no por rechazo, sino por la concepción diferente de mirar la investigación, colocación y creación de un campo estético diferenciado de los momentos de choque político con la dictadura y entronización de técnicas y obras al calor de la lucha de clases.

Tales diferencias anclaron en la discusión acerca de los procedimientos, caracterizados, como dijimos, por un fuerte énfasis en el entrenamiento del actor y en las prácticas interculturales, en los albores de la globalización, así como en una inclinación a procesos y prácticas pedagógicas. Esto modificó el abordaje y la concepción del papel del grupo en el ámbito cultural y el lugar de cada uno de sus componentes dentro de cada grupo. Esas propuestas diversas dieron lugar a diversas dramaturgias. Muchas de las cuales, al calor de los grupos nacidos en el momento de entresiglos continúan hasta nuestros días:

Durante a redemocratização do final do século XX, se estabeleceu um campo específico dos grupos dentro do fazer teatral nacional. Isso encontra semelhanças com movimentos teatrais na América Latina, mas se particulariza pela penetração ampla em todo território nacional, e pelo diálogo intenso entre centro e periferia. (Carreira, 2014, p 3).

⁶⁸ El *Ato Institucional Nº 5* o AI-5 (13 de marzo de 1968) fue el quinto de una serie de autos emitidos por el régimen militar brasileño los años siguientes al Golpe de Estado de 1964. El AI-5, solapándose a la Constitución de 24 de enero de 1967, así como a las constituciones provinciales, daba poderes extraordinarios al Presidente de la República y suspendía varias garantías constitucionales. Dice Flora Süssekind (1985) “Del AI-5 en adelante, se asiste al triunfo de otra política cultural, que, con ciertas variaciones, se mantendría hasta la divulgación de la Política Nacional de Cultura en 1975, en pleno gobierno de Geisel. ¿Y qué es lo que caracteriza a esta segunda estrategia? Un comportamiento mucho más represivo que en los primeros años de gobierno militar. Una política de supresión: expurgaciones de profesores y funcionarios públicos, secuestros de libros, discos, revistas, prohibiciones de filmes y obras teatrales, censura rígida, prisiones” (2003, p. 24).

Esta implicación de ámbitos grupales en una dinámica de diálogo⁶⁹ también fue un diferencial para las nuevas generaciones, que se centraron en un modo grupal de hacer, en la construcción de una *praxis* grupal, signada por su horizontalidad, la búsqueda estética en la investigación y la centralidad del trabajo del actor (entrenamiento) como eje de sentido de la construcción dramaturgica.

Si bien no se desestima en estos grupos nacidos en los años 90 la idea directriz del teatro como instrumento de intervención social, el propio espíritu de la época lleva a desarticular ciertas posiciones relativas a la certeza del arte con mensaje transformador para el cambio político.

Grupal/Coral

Hacia 2013, Flora Süssekind estudia en un artículo una tendencia de la literatura brasileña hacia formas corales, inestables respecto de su forma y aglutinantes de distintos puntos de vista; obras, por esto mismo, inclasificables. Una tendencia a hacer confluír en esos “objetos verbales no identificados”⁷⁰ voces y modulaciones que se resisten a una captación inmediata y unívoca:

Autores que trabalham com ‘formas corais’, em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem inestabilizadora da literatura brasileira e à produção recente de cinema, teatro e artes plásticas. Assim, contrapõem-se a movimentos atuais de reafirmação de poéticas tradicionais e de reforço ao que pesa no mercado (Süssekind, 2013, p.1)⁷¹.

Encuentra en esa literatura, por un lado, una apuesta a la multiplicidad discursiva, como expresión del modo fragmentario de construcción de los lenguajes artísticos

⁶⁹ El autor refiere aquí también a la dinámica relación entre grupos de teatro y la formación del actor en las universidades brasileñas, a través de la cual muchos actores llevan a las universidades sus entrenamientos para compartir procedimientos técnicos a los ámbitos académicos, como así también el flujo de visitas internacionales, entre las que se destacan entre fines de los 80 y principios de los 90 las de Eugenio Barba y la del grupo ISTA (International School of Theatrical Anthropology).

⁷⁰ Título del artículo, publicado en O Globo el 21 de septiembre de 2013. En 2022 se publicó el libro *Coros, contrários, massa*, que reúne el trabajo de la autora en las últimas décadas en torno a este concepto de arte coral en el Brasil contemporáneo. (Recife, CEPE).

⁷¹ “Autores que trabajan con ‘formas corales’, en obras donde se entrecruzan discursos, ruido y géneros, se vinculan a un linaje desestabilizador de la literatura brasileña y de la producción reciente de cine, teatro y artes visuales. Así, se oponen a los movimientos actuales para reafirmar las poéticas tradicionales y reforzar lo que pesa en el mercado.”

contemporáneos, por otro, la participación de la cultura brasileña en un linaje desestabilizador de las formas tradicionales y, por tanto, propuestas a contrapelo del mercado. La autora analiza la influencia de los grupos teatrales como Teatro Oficina y el más recientemente Teatro da Vertigem como parte del campo de acción que influye, desde sus modos de producción, en este panorama de experimentación del lenguaje artístico: “en las formas corales hay una interrogación simultánea de la hora histórica cuanto del campo mismo de la literatura” (p. 2).

No resulta extraño, en el mundo de las artes en expansión, esta conexión entre áreas como la literatura, teatro y cine (menciona también una película como *O som a o redor*, de 2012, de Kleber Mendonça Filho) a través de la cual podemos seguir por un lado una desconfianza a la designación de una autoridad discursiva, un narrador único, una épica, un “actor principal”, la desconfianza con lo instituido, la divergencia con las clasificaciones genérico-críticas.

En los grupos de teatro que proponen estos lenguajes y formas de producir y gestionar obras y espacios culturales, se encuentran estas vías de desestabilización de las formas dramáticas tradicionales. La oscilación espacial entre el lugar de enunciador del discurso de la obra y la asignación al público de un lugar de acción dentro de los espectáculos, configura ese lugar intermedio que, recordemos, es el lugar del coro, una forma coral de enlazar nuevamente el teatro a la conciencia del soberano, como espera Hamlet.

Ese teatro coral, estudia Erika Fischer-Lichte, parece representar en los años 90 “una crítica contundente a las sociedades pos industriales del capitalismo tardío. El mercado e internet no precisan individuos –de alguna identidad particular-, sólo consumidores y surfistas internautas. Tampoco precisan de ningún tipo de comunidad.” (2011, p. 153). Frente a este prototipo de habitante exitoso del mundo, que por definición se encuentra aislado, las asociaciones de este tipo de teatro coral señalan un momento en que el sentido de lo trágico se ha perdido.

La forma en que la situación grupal se torna coral, implica también el desarrollo de un lenguaje propio:

“Delimitar el trabajo en el campo del ‘teatro de grupo’ significó para las agrupaciones definir un ámbito particular en el contexto teatral, y desde allí, establecer nuevas relaciones con los patrones hegemónicos, construyendo mecanismos de supervivencia y una nueva situación en el cuadro de la cultura.” (Carreira, 2011, p. 8).

Lo que da un lugar específico y refuerza el diálogo entre las artes es el establecimiento de la noción de grupo como lugar de experimentación y de solidaridad en lo colectivo frente a las urgencias del mercado de crear producto. El entrenamiento y la investigación como eje de trabajo de las prácticas grupales son ámbito y lugar de enunciación, posible construcción de lenguaje propio, resistencia a las leyes del teatro comercial, y, claro, proyecto político.

Arte contra a Barbárie

A fines de los años 90, se dan algunos hechos que contribuyen a la constitución de los grupos, muchos de los cuales continúan en su labor hasta hoy.

El movimiento de *Arte contra barbarie* fue una expresión “medianamente consciente y organizada de la evaluación de las condiciones impuestas por el neoliberalismo a la producción cultural en Brasil” (Camargo Costa, 2017). Varios grupos se reunieron para imaginar formas de rechazo al desfinanciamiento de las salas no comerciales, la ausencia de fondos públicos en becas o subsidios para el arte, y la preconización de formas artísticas comerciales y extranjerizantes:

“Las manifestaciones de la barbarie en São Paulo –que van desde la multiplicación de los números que cuantifican la población superflua hasta la ostentosa sumisión del aparato de Estado a los intereses del capital– llevaron a algunos artistas del teatro a reunirse en el año 1998 y a conversar sobre el estado de la situación. Finalmente, lanzaron el manifiesto “Arte contra la barbarie”, que, firmado por los grupos teatrales Companhia do Latão, Folias D’Arte, Parlapatões, Patifes e Paspalhões, Pia Fraus, Grupo Tapa, Teatro União e Olho Vivo y Monte Azul, pasó a designar el movimiento” (Camargo Costa, 2017).

Luego de exponer los modos en que la barbarie se manifestaba en el campo del arte como consecuencia de su mercantilización radical, el texto se centró en la cuestión que definiría la estrategia a largo plazo del movimiento: discutir (y, de ser posible, transformar) el pensamiento sobre la cultura en Brasil.

El resultado de la lucha que llevó varias acciones y varios años fue la conquista de la *Lei de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo*, marco de una nueva legitimidad y de una política pública cultural modelo:

La Ley de Fomento Teatral de la Ciudad de São Paulo – desarrollada a partir del movimiento Arte Contra a Barbarie – tiene como objetivo apoyar la creación de proyectos de trabajo de investigación y producción teatral en curso, con el objetivo de desarrollar el teatro y mejorar el acceso de la población al mismo tiempo, a través de grupos profesionales de teatro que son financiados directamente por este programa. Instituyó el principal programa de apoyo al teatro público conocido en Brasil, convirtiéndose en un hito para las políticas culturales públicas y sirviendo de referencia para los movimientos artísticos de todo el país. (Prado Romeo, 2016, p. 3).

Esto contribuyó a una confianza y madurez de la noción de grupo, principalmente en San Pablo, en la medida en que un movimiento surgido de las bases de la práctica cultural comunitaria y cooperativa, logra una intervención en el campo legal institucional y político, a nivel municipal, que fue promulgada como ley en 2002.

El proceso colaborativo

Muchos grupos abordan una vía de construcción dramática llamada “procesos colaborativos”: por esto se entiende que, si bien puede haber un autor o un agente del grupo encargado de la escritura y la organización dramática, cada participante del grupo aporta desde su función a la construcción del objeto final.

Antônio Araújo de Teatro da Vertigem la menciona como una “dinámica desjerarquizada”: “más que presentar una “ausencia” de jerarquías, apunta hacia un sistema de jerarquías momentáneas, flotantes u oscilantes, localizadas durante un cierto tiempo en un determinado polo de creación (dramaturgia, puesta en escena, interpretación, etc.) para, en un siguiente momento, moverse rumbo a otro vértice artístico” (2011 p. 222).

En este sentido, se diferencia de los modos llamados “creación colectiva”, obras en los que todos los participantes “escriben” una obra aportando sus palabras o ideas y después actúan, dirigen o escenifican esa obra construida entre todos previamente. El proceso colaborativo se da durante la creación e implica no que cada uno escriba o cree y luego

haga su “parte” de acuerdo a su función, sino que haciendo esa misma función cree una parte del espectáculo, su lenguaje específico. Aquí volvemos a esta noción que coloca a la dramaturgia contemporánea no como punto de partida (textual, o “partitura”) de un trabajo teatral, sino como la organización misma de cada uno de los componentes del colectivo durante la creación de la obra.

Teatro da Vertigem, nos aclara su director, plantea un modo distinto de pensar y practicar la autoría, que se propone como “escritura múltiple”, idea que toma de Barthes (2004): “espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original” (p. 62). Las distintas autorías no se “suman” sino que cohabitan en el interior de la obra. La creación es una opción política: cada uno propone, luego ejecuta, se instituyen así en “artistas pensadores” del espectáculo y de la práctica teatral en sí. Del mismo modo, actores y director no verán el material escrito como “final”: en este proceso, toda marca o diseño es precario o provisorio (de ahí uno de los sentidos del nombre del grupo).

En su *Trilogía bíblica*, las primeras creaciones del grupo, una marca registrada de sus orígenes y su consagración como grupo fundamental de la arena contemporánea, reflejan esa multiplicidad de componentes estéticos que van a ir desarrollando hasta nuestros días. Las tres obras, *O paraíso perdido*, *O Livro de Jó* y *Apocalipse 1, 11*, estrenadas en 1992, 1995 y 2000 respectivamente (y reestrenadas juntas en 2003 en ocasión del décimo aniversario de Teatro da Vertigem), proponen desde su punto de partida como grupo los ejes de este trabajo colaborativo y abrevan en la noción de teatro de grupo como laboratorio de experimentación y entrenamiento. Cada una de ellas fue creada en un espacio diferente de la ciudad: una iglesia, un hospital abandonado y una cárcel ya en desuso. Cada obra fue construida en función de esos lugares, diseñada para recorrerlos y aprovechar sus instalaciones en términos materiales y metafóricos.

A la escritura coral del proceso colaborativo, se suma el “lenguaje del espacio”, que con el *site specific* se organiza como *escritura particular* que un lugar aporta al proceso de construcción dramática y espectacular. La iglesia de Santa Ifigénia en *O paraíso perdido*, “habla” durante la obra desde su propia historicidad como templo, monumento y espacio simbólico. Su arquitectura es explotada en la construcción del relato de la obra, que se traslada del atrio hacia el altar, pasando por la nave central a lo largo de la performance y de regreso al portal de salida, hacia el final. El público se mueve por todo el espacio,

entre sus imágenes, simbología y condensación de significados religiosos del cristianismo.

O livro de Jó, segundo elemento de la trilogía, lleva a la audiencia a través de los pabellones de un hospital abandonado, el Hospital Humberto I de San Pablo. Sus corredores y salas, una guardia de maternidad, escalinatas, sala de cirugía, etc. Este espacio abandonado representa aquel desierto bíblico que corresponde al Libro de Job, del Antiguo Testamento. En este caso, el grupo buscó dar un paso más en relación a la construcción física o performática del espectáculo anterior, a partir de la creación de un texto elaborado en compañía del dramaturgo Luis Alberto de Abréu, a partir de declaraciones, memorias, historias personales de los actores. Este proceso tuvo varias etapas desde 1993 hasta su estreno, en 1995, y luego varias versiones o “vidas” del espectáculo.

En la obra que cierra la trilogía *Apocalipsis I, II*, creada entre el 98 y el 2000, una cárcel abandonada, el Presidio del Hipódromo de San Pablo, es el recinto al que se traslada a la audiencia y en el que se va a llevar a cabo el derrotero de la obra, a partir del texto bíblico del Apocalipsis de San Juan. La cuestión, sobre el fin del milenio era si el mundo iba hacia su aniquilación o su refundación. La decadencia, el terrorismo, las persecuciones sociales y étnicas, llevan a la pregunta por el Mal. En esa cárcel derruida reverberaban la masacre de Carandirú⁷², las mazmorras del terrorismo de Estado, la violencia en las periferias y resonaban en la palabra apocalipsis.

Estas producciones se encuentran atravesadas por las teorías de la temprana performance y eso es uno de los presupuestos del teatro pos dramático, la indiferenciación entre práctica y teoría, que estos grupos dejan en claro:

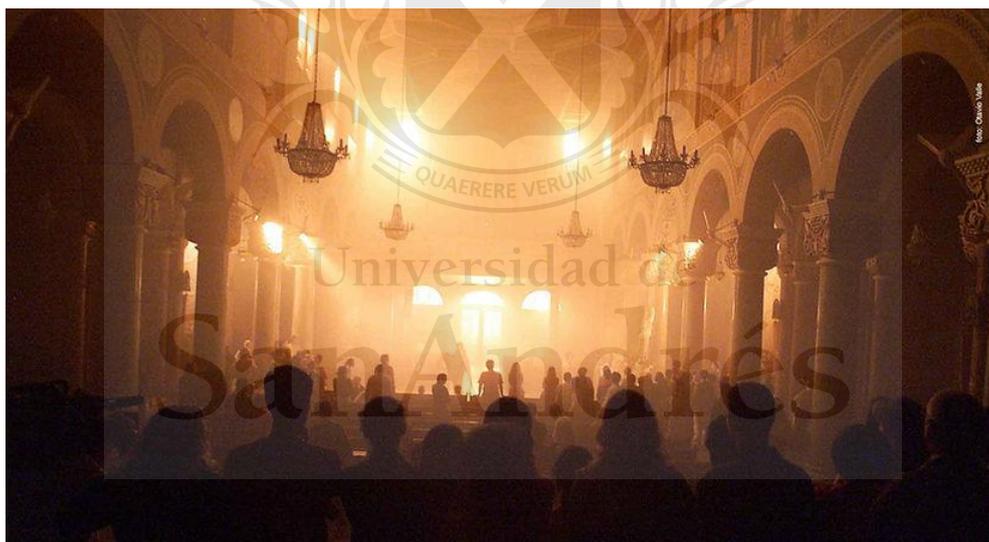
“Derrumbando las convenciones teatrales, nos ofrecen destellos (o algo más) de “ellos mismos” como seres vivos que se paran literal o figurativamente desnudos frente a nosotros. Se muestran a sí mismos, o al menos eso parece.” (Bleeker, 2019, p.72).

⁷² La masacre de Carandiru (nombre con el cual fue popularizada en los medios locales) ocurrió el 2 de octubre de 1992 en la Penitenciaría de Carandiru (Casa de Detenção de São Paulo) cuando tras una rebelión dentro del centro penitenciario mueren asesinados 111 reclusos por parte de la Policía Militar del Estado de São Paulo.

El nombre de la obra *Apocalipsis I.II*, remite a simple vista a un pasaje de la Biblia, enunciado como versículo, pero el número indica asimismo la cantidad de muertos del terrible acontecimiento.

Este teatro, va a seguir comentando el autor, presenta un discurso analítico y teórico, su fábula y su poética (política) a la vez, reunificando la vieja dicotomía sobre el rol del teatro (narrativo) y el rol de la performance (declarativo) en el siglo XXI⁷³.

Así, en *O paraíso perdido*, la poética de Milton configura una especie de embrague de imágenes religiosas y oníricas, dadas, como dijimos, por el espacio de la iglesia, su órgano, su altar, su atrio, los pasillos, que de repente se convierten en patio o arena, a medida que el público se mueve por el espacio acercándose a las micro escenas, todo lo material muta por la acción de los cuerpos de los actores. En un momento el pasillo se cierra como una prisión al juntarse en el centro abruptamente todos los bancos con gran estruendo, como puertas que se cierran o barrotes que encierran a un ángel. También se cierra la gran puerta del pórtico, impidiendo la salida del ángel caído, que lleva sus alas en sus manos como si fueran un cuerpo muerto, a contraluz. No hay salida.



O paraíso perdido. Foto de la web del grupo

El proceso de construcción de esta obra se dio entre 1991 y noviembre de 1992, y además del texto guía de Milton, se combinan en la obra textos de T. S. Elliot, Vicente Huidobro, Borges, Rilke, Shakespeare entre otras citas de pasajes del Génesis, Eclesiastés y Ezequiel

⁷³ Como ha dicho Schechner (2011), la performance sustituye desde fines de siglo XX y principios del presente siglo el lugar de los manifiestos de las vanguardias. Las performances y acciones performáticas de los activismos, y también de determinados artistas, establecen declaraciones (statements) en el ámbito político. En términos esquemáticos, se reconocía que el teatro propiamente dicho establece siempre una fábula (Aristóteles), es decir, un relato ficcional expuesto en forma sucesiva en el momento de la representación, elaborando su propuesta política en términos de “mensaje”. El teatro épico o didáctico, y luego este tipo de obras que responden a la “estética de lo performativo” (Fischer-Lichte/Féral) desbaratan, en un punto, esa vieja dicotomía.

de la Biblia. Los discursos de los personajes están trabajados a gran intensidad vocal y despliegue físico y se sitúan en relación a las imágenes creadas en cada rincón de la iglesia, pero no existe a simple vista una linealidad en el relato, aunque sí (siempre) podemos ubicar un *recorrido*: según Tantinge Nascimento, “*Paraíso perdido* rejects linear narrative: the performance unfolds as a recurrent dream whose central motifs are fall, punishment, and loss of innocence”⁷⁴ ((2004, p. 40). En ese trabajo conceptual, ejes o disparadores teóricos de la obra se exhiben como parte del artificio.

En el inicio de la dinámica grupal desde este espectáculo se reconocen los principios del trabajo colaborativo, así conceptualizado por Araújo; la escena continúa un proceso iniciado en los ensayos, y antes, en un proceso de investigación, la dramaturgia circula desde el poema hacia la religión, del libro sagrado a imágenes oníricas de la pérdida de un reino, que en la obra es vista como la pérdida de comunión y hasta como encierro. El ángel caído ya no clama a Dios, o no solamente a Él, por su expulsión, aislamiento, soledad.

Ele retrata a perda da proximidade às origens da natureza humana e o abandono de um contato ideal com o plano divino. Se a separação inicial é um dado inescapável e instituidor da condição humana, por outro lado somos portadores de uma nostalgia intrínseca e difusa de uma Idade de Ouro, cujo efeito sentimos sob os nomes de melancolia, angústia ou na ansiedade quanto ao modo como vivemos hoje: distanciados de nós mesmos. (Teatro da Vertigem, página web).



⁷⁴ “*Paraíso perdido* rechaza la narrativa lineal: la performance se desarrolla como un sueño recurrente cuyos motivos centrales son la caída, el castigo y la pérdida de la inocencia.” (Traducción propia).

La separación respecto a lo divino es también una forma de ver la caída de los grandes relatos, el momento de cimbronazo que el mundo está viviendo en la última década del siglo, que da lugar a varios tipos de nostalgia y angustia por la caída del mundo binario, la incertidumbre debido a las guerras sucesivas, la globalización.

Ese sentimiento de pérdida era, en los años 90, una recurrencia, y más aún en Brasil, un lamento cultural, con la desarticulación del Ministerio de Cultura del gobierno de Collor de Mello y la consecuente crisis artístico-cultural, que suscitó prácticas creativas para la supervivencia de modos de hacer arte, teatro, circo, música. Podríamos pensar que la política de ajuste y desfinanciamiento educativo y cultural se dio en el mismo período en nuestro país, y provocó también el desarrollo de movimientos culturales independientes, con otros modos de producción respecto a las poéticas grupales brasileñas.

Pesquisa, épica y grupalidad

El teatro de grupo en Brasil nació a la luz de las disputas ideológicas y la exploración de un lenguaje político para acercar el arte a las masas, como la búsqueda de la transformación de la sociedad que propulsaron movimientos como los mencionados Teatro de Arena (1953) y Teatro Oficina (1958), desarticulados progresivamente a medida que crecía la censura dictatorial.

Estas formas grupales de arte político generaron formas de hacer que produjeron en la historia cultural del país nuevas formas de ver.

Muchos de los grupos nacidos en la última década del siglo, optaron por nuevas formas de creación dramática y por distintas formas de ver la cuestión política del arte en la grupalidad.

Hallamos en Companhia de Latão el grupo que pudo posicionarse como continuador de aquella inicial propuesta del teatro de grupo en Brasil. Nacidos en San Pablo en 1996 (año en que comienzan su investigación y posterior obra sobre *La muerte de Danton*, de Büchner), bajo la dirección de Sergio de Carvalho (Río de Janeiro, 1949) y de Márcio Marciano (San Pablo 1962), el grupo estableció desde un principio un lugar de enunciación dentro de la dramaturgia paulistana comprometido con el teatro dialéctico de

Brecht, de quien presentaron la obra *Santa Juana de los Mataderos* en 1998, año en que también propulsaron el Movimiento *Arte contra a barbárie*, con los otros grupos ya mencionados. Arte y activismo fueron fundantes para el grupo desde sus inicios.

Como señala Sara Rojo: “A Companhia de Latão, nessa tradição, teve e tem um papel indiscutível na renovação da linguagem político teatral no Brasil. Seu diretor e dramaturgo é professor da Escola de Comunicação e Artes USP, o que o coloca em uma situação privilegiada para combinar pesquisa e criação”⁷⁵ (2016, p. 189).

Los montajes de la Companhia nacen también de procesos colectivos de investigación estética e histórica, sobre todo de la historia del país. Sergio de Carvalho (2011) reconoce este momento de grupalidad y trabajo político como un tercer momento de politización del arte y del teatro en Brasil. Luego de un inicial ciclo, entre los años 20 y 30, donde los escritores modernistas revolucionaron las letras y sobre todo los protocolos de comunicación entre artistas y públicos, aunque poco de ellos, dice, llegó a las salas teatrales, sin embargo Oswald de Andrade escribe entre sus piezas una que resultará el suceso del segundo movimiento, en los años 60: *O rei da vela*⁷⁶, escenificada por José Celso Martinez Corrêa, más conocido como Zé Celso, con el grupo Teatro Oficina, en 1967 Su estreno es un hito en la historia del teatro en Brasil, y se convirtió en un mojón del movimiento central del teatro de la época en San Pablo, donde se destacan, además, las producciones de Boal, Guarnieri Vianinha y Chico de Assís, entre otros. El tercer ciclo, entonces, surge, para Carvalho, a fines de los 80 como reacción al mentado mercantilismo del teatro comercial y como forma de búsqueda de un lenguaje nuevo para hacer frente a esa “cultura televisiva”. Así, “sua história liga-se a uma renovação do ideal de “pesquisa em arte” através da difusão local das escolas e universidades de teatro” (p. 104).

En franco movimiento en contra del desfinanciamiento de las artes, varias agrupaciones artísticas comienzan un trabajo colectivo de creación *a contra corriente*. Que, en el caso de su compañía, se desarrolla políticamente a partir de dos ejes: ocupa el Teatro de Arena Eugénio Kusnet (sitio vital del “segundo ciclo”) y hace de Brecht su referencia teórica

⁷⁵ Cabe aclarar que António Araújo, director de Teatro da Vertigem también es investigador y profesor del mismo Departamento. Esto nos lleva a reflexionar en el recorrido que las disciplinas artísticas en el área de las artes escénicas que tienen sede en el ámbito académico, en una historia que comienza en los años 50, a diferencia de nuestro país donde hubo que esperar mucho para que el teatro se constituyera como disciplina dentro de la universidad argentina pública.

⁷⁶ Reversionada por Cía dos atores en 2000.

obligada, hasta el momento actual. “Para el artista politizado, lo que importa es que el teatro sea más que teatro” (p. 105) por esto se entiende confrontar con el sistema capitalista, que en años de bolsonarismo se percibe cada vez más hostil y cruento. Porque la lucha de clases no es, según observa, un mito del pasado.

La obra teórica de Brecht es asumida “como un modelo para el teatro épico dialéctico en Brasil” (Carvalho y Marciano, 2008).

En su primera propuesta escénica, *Ensaio para Danton*, el texto de Büchner se mezcla por ejemplo con textos históricos de la Revolución Francesa. La obra abría con un monólogo extraído del Pequeño órgano para el Teatro, de Brecht. A modo de manifiesto, las primeras palabras surgían de ese universo político y poético:

À luz dos tempos atuais, tempos sangrentos e sombrios, à luz de uma desconfiança generalizada na razão, da qual últimamente se abusa, acreditamos que a seguinte fábula pode ser lida da seguinte forma. Primeira cena: somos mundos solidários⁷⁷.

Es una especie de anuncio de que tiene sentido contar una historia si se tiene una perspectiva histórica, si se piensa críticamente sobre los materiales. La cita, de este modo, era el marco para comenzar a hablar al público. Un aviso, una referencia ineludible de posicionamiento.

El espectáculo, dirigido en conjunto con Kil Abreu, presenta una fragmentación muy importante de los materiales, de la obra original y de la escena en general, a tal punto que un crítico señala que la obra podría ser *La muerte de Danton*, pero escrita por Müller (Carvalho, 1999⁷⁸). En efecto, en los años 90, la dramaturgia de Heiner Müller (director del Berliner Ensemble, teatro fundado por Brecht) fue muy abrazada en Brasil tanto como en Argentina, a partir de la difusión de obras como *Máquina Hamlet* o *Medea material*, textos fundamentales del teatro posdramático que resultaron una referencia ineludible en la construcción dramaturgica de esos años tanto en Brasil como en Argentina⁷⁹.

⁷⁷ “A la luz de los tiempos actuales, tiempos sangrientos y tétricos, a la luz de una desconfianza general de la razón, de la que últimamente se abusa, creemos que la siguiente fábula puede leerse así. Primera escena: somos mundos solidarios”.

⁷⁸ Documental sobre *Ensaio para Danton*, canal de youtube de Companhia do Latão <https://www.youtube.com/watch?v=HoexG0iohhA>

⁷⁹ En nuestro país el dramaturgo (dramaturgista) del propio Berliner Ensemble trabajó con el grupo Periférico de Objetos, que realizó la monumental e histórica puesta de *Maquina Hamlet*, 1995.

En la primera versión, tanto como en la segunda de 1999, la música popular y los personajes más marginales en términos sociales, toman también su espacio como interferencia narrativa en la pieza y señalan, con Büchner, la “marionetización de la vida”.



Ensaio para Danton. Imagen del canal de YouTube de la Companhia.

La fragmentación y la experimentación con esas figuras populares de la pieza (prostitutas, sirvientes, soldados, etc) fue laboratorio de lo que vendría a ser el trabajo posterior de la compañía⁸⁰. Tanto en la primera como en la segunda versión se fortalece en la propuesta la figura de Robespierre, que es más lateral en la obra original. Para señalar las fuerzas del poder sobre el pueblo; utilizan para esto textos del propio personaje históricos y de otros autores, como Sartre, que se incluyen para hablar del fracaso de los proyectos políticos, que deben ser reelaborados para poder avanzar.

“Nenhum esquerdismo acrítico, puramente ideológico ou temático, sem vínculo com práticas e atitudes transformadoras das relações de trabalho, pode fazer frente a essa tendência estetizante que freia o avanço político dos jovens grupos de pesquisa coletivizada.” (Carvalho, 2011, p. 105).

La garantía de la posición crítica radica en la confianza en los dispositivos brechtianos que proponen, desde los años 40, el distanciamiento como método de rechazo de la

⁸⁰ En la última versión, los actores terminan recitando artículos de la Declaración Universal de los Derechos del Hombre, a modo de ejemplo.

ilusión teatral del teatro burgués, así como el rechazo también al psicologismo preeminente en gran parte de las obras de los años 90 y a la frivolidad del arte en tiempos neoliberales; por eso también echan mano al Cinema Novo, como ejemplo de producción para retomar una tradición del trabajo cultural del pasado y llevar sus presupuestos de popularidad en los temas y austeridad en los recursos al nuevo aquí y ahora.

Seres imaginarios/seres teatrales

En Río, en los inicios de los años 90, muchos teatros que habían resultado florecientes hasta los años 70, se encontraban en el mismo limbo en el que la censura los había arrojado, interrumpiendo, como en San Pablo, procesos de creación grupal y ampliación de salas teatrales. Muchas de ellas se encontraban en aquel momento como espacios de alquiler, como locales vacíos de su espíritu original. Tal era el caso del Teatro Ipanema, que había sido fundado por los directores Rubens Corrêa e Iván de Albuquerque, así como el Circo Voador, del que quedaba “apenas una lona” (Néspoli, 2011, p. 95).

En tanto, el “teatro besteiro” (nombre dado por el crítico Macksen Luiz en 1980, que quiere decir “teatro de lo estúpido”), obras sin calidad ni elaboración, cada vez sonaban con más fuerza en los escenarios cariocas: un estilo de espectáculos que se caracterizaban por el chiste fácil, una seguidilla de números pseudo-musicales anárquicamente engarzados, gags y referencias a películas o telenovelas, etc. Tenían una gran concurrencia de público.

En este campo yermo de un teatro que parecía agonizar, surgieron novedades que renovaron la atención sobre el teatro como arte experimental, aunque fuera imposible de percibir de inmediato, como indica Beth Néspoli. Es el caso, como ejemplo de muchos otros⁸¹, de la Cía dos atores, dirigida por Enrique Díaz (Lima, 1967), director y actor de gran trayectoria en teatro, como en cine y tv.

⁸¹ La autora consigna a Aderbal Freire-Filho, que ocupa un teatro público abandonado, a Glaucio Gil, que crea en Copacabana, el Centro de Construcción y demolición teatral. Un año después ocupa el Museu da República, antiguo Palácio de Catete, escenificando como *O tiro que mudou a história* el suicidio de Getúlio Vargas, en el mismo espacio donde sucedió realmente. Entre otros ejemplos, a partir del 90 falta algo?.

A *Bao a qu. Um lance de dados* (1996) fue su primera obra, basada en *El libro de los seres imaginarios*, de Jorge Luis Borges y en el poema “Un golpe de dados”, de Stephan Mallarmé.

La obra se presenta también como un proceso colaborativo de creación entre los integrantes de la compañía de ese momento y surge de la lectura del libro y de los procedimientos formales del poema de Mallarmé. Según la enciclopedia Itaú cultural, la idea del director era “partir de la pesquisa de las posibilidades narrativas no verbales para crear asociaciones libres y sin sentido cerrado”.

El trabajo corporal, así como el juego con la lengua, una lengua inventada, basada en las combinaciones posibles de sonidos (la única frase articulada era “Un golpe de dados jamás abolirá el azar”, del poema de Mallarmé), son hilos conductores de este trabajo surgido también de la investigación, como se sigue de todos estos colectivos del período.

El azar y el juego dan forma a su procedimiento, sin buscar la construcción de un relato lineal ni contar claramente un suceso o describir directa o metafóricamente (como hace el libro de Borges) criaturas fantásticas, que también parecen surgidas del *ars combinatoria* de un dios creador o demiurgo.

La originalidad del espectáculo, su vitalidad y experimentación inquietante, le confieren a la compañía buenas críticas y un Premio Molière en 1991.

“El espectáculo no tiene nada que decir, es casi fundamentalmente su audacia y su límite”, dijo el crítico Jefferson de los Ríos, señalando que los personajes son como ladrillos que arman y desarman sentidos. Es, por lo tanto, una invitación al juego, una desconfianza, como veíamos en las primeras obras de Teatro da Vertigem, en los grandes relatos, y las peripecias dramáticas que, desde el origen de la tragedia, parecían fundantes de la noción de teatralidad.

Ese inicio entre lo lúdico y el sinsentido venía a señalar un espacio en el vacío cultural mencionado. Una acción surgida de materiales no dramáticos que no llevaba a la escena la idea de la adaptación teatral sino que específicamente tomaron obras no narrativas, para elaborar una estética de laboratorio (Laddaga, 2010), compartida, sorpresiva en su campo cultural.

Actualmente la Cía dos atores sigue elaborando espectáculos, con su sede en Lapa, Río de Janeiro⁸².



Imagen en 2018 del Teatro Sede das Cias. Río de Janeiro

Una de sus últimas propuestas para talleres, vale recordar que la mayoría de los grupos detenta una actividad pedagógica en sus propios espacios (los que lo tienen), lo que forma parte de su identidad grupal, es la de “Coro cénico da Cia dos atores”, una actividad que combina el canto coral con la actuación, para combinar el entrenamiento vocal y corporal y potenciar los talentos de los participantes con distintos niveles de formación. La idea posterior es generar un espectáculo a ser estrenado en la sede, “como resultado de pesquisas e exercícios feitos pelos participantes.” (Tomado del Instagram de la Cía). Así,

⁸² “A Cia dos Atores é formada atualmente por Bel Garcia, César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro e continua investindo em uma das principais características do grupo ao longo destes 25 anos -- o encontro com outros artistas e companhias de teatro, criando espetáculos a partir dessas novas articulações. O processo colaborativo, a provocação estética e o diálogo com o tempo presente são marcas da Cia dos Atores que perpassam o espetáculo, buscando traçar novas possibilidades para o estar junto: no teatro e no mundo” Fuente: canal de YouTube de la Cía.

(“La Cia dos Atores está formada actualmente por Bel García, César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle y Susana Ribeiro y sigue apostando por una de las principales características del grupo en estos 25 años: el encuentro con otros artistas y el teatro, creando espectáculos a partir de estas nuevas articulaciones. El proceso colaborativo, la provocación estética y el diálogo con el presente son marcas de Cia dos Atores que impregnan el espectáculo, buscando delinear nuevas posibilidades para estar juntos: en el teatro y en el mundo”).

con el formato de recital e instalación artística, el show futuro construirá su guión a partir de la impronta de los presentes, como creación colectiva a lo largo de la residencia.

Solidaridad y sociabilidad

Estas son algunas de las situaciones artísticas que dan muestra de que el modo de construir dramaturgia está signado, representado y propiciado por el modo de gestión del colectivo, o de los espacios, y viceversa.

Es, como dijimos en un principio, un universo inabarcable el del Teatro de Grupo en Brasil y cualquier selección podrá resultar sesgada o inconclusa. A los grupos históricos, se le han sumado en las últimas décadas grupos “nuevos” que ya llevan años de actividad y a ellos, otros colectivos se estarán sumando en la actualidad. Si bien nos enfocamos en las ciudades de mayor despliegue en la actividad teatral del país, no se puede soslayar que la actividad teatral grupal florece y es una constante en la cultura del país. El 2018, el investigador Walter Lima Torres organizó un volumen llamado *À sombra do vampiro. 25 años de teatro de grupo en Curitiba*. En efecto, Curitiba es una de las ciudades con gran tradición cultural teatral. En su introducción habla de solidaridad y sociabilidad como los pilares que sostienen toda actividad grupal y mucho más en el ámbito del teatro. Allí analiza el vigor y la vigencia de la grupalidad en estos paradójicos momentos de aparente aislamiento social en relación al individualismo que proponen las nuevas tecnologías:

“Os laços de solidariedade teatral, por um lado, se tecem quando se verifica no interior dos grupos e coletivos artísticos a coexistência de três noções fundamentais, que, ao serem compartilhadas, agem sobre o trabalho teatral: identidade, imaginário e ideologia” (Lima Torres, 2018, p. 14)⁸³.

Esto es pensado en términos de proceso, en el que cada agente creativo aporta y recibe información y formación. Cada grupo es así, el resultado de la confluencia de estas tres nociones, identidad, imaginario e ideología, y en ese sentido cada grupo crea un

⁸³ “Los lazos de solidaridad teatral, por un lado, se tejen cuando se verifica la coexistencia de tres nociones fundamentales al interior de las agrupaciones y colectivos artísticos, que, al ser compartidas, actúan sobre la obra teatral: identidad, imaginario e ideología.”

espacio creativo y solidario en el que (no necesariamente exentos de conflictos) suceden los diversos hechos teatrales.



Universidad de
San Andrés

Capítulo 4

Dramaturgias del público

“Una producción cobra vida a través de su interacción, a través de su audiencia y de lo que sucede fuera de su propia órbita. Y alrededor de la producción está el teatro y alrededor del teatro está la ciudad y alrededor de la ciudad, hasta donde podemos ver, está el mundo entero y hasta el cielo y todas sus estrellas. Las paredes que unen todos estos círculos están hechas de piel, tienen poros, respiran. Esto a veces se olvida.”

Marianne Van Kerkhoven, 1994

Público, cuerpos y comunidad

Sentarnos, escuchar un texto, levantarnos, recorrer un circuito, inventar el circuito, ver sin ser vistos, hablar y tocar, callar y sufrir, callar y pensar, hablar y escribir, conmovernos. ¿Para qué vamos al teatro? ¿Para qué salimos de casa un día o una noche y acudimos, concurrimos a ver, decimos *a ver* una obra? ¿Qué es este nosotros inclusivo? ¿Todos *vamos* a ver? ¿Quién es/somos el público de las artes escénicas hoy? ¿Qué espectáculos *espectamos*, ante quiénes comparecemos? ¿Para qué?

Preguntas que tal vez mejor formuladas puedan orientarnos, preguntas que tal vez no tienen respuestas ya, porque en la arena contemporánea, como dice Spinetta, “*ya es mañana*”.

Ser público implica incursionar en dos áreas simultáneamente: las del espacio o la esfera pública y la del cuerpo público. De algún modo, sin entrar en el ámbito sociológico, podemos pensar que la escena teatral articula esas dimensiones, constituyéndose en una primera mirada en un ámbito de *ejercicio* de lo público. La escena y el espectáculo son *ensayos* extracotidianos de la potencia de ciudadanía que habita en nosotros. Provoca un estado de tránsito, una suerte de devenir en el que momentáneamente actuamos. En una segunda instancia, es cierto que cada objeto expresa una diferente condición de posibilidad de ese ejercicio. Sabemos que históricamente los lugares de expectación

fueron vistos como escenarios de pasividad. Todo depende de a qué propuesta estemos respondiendo, a quién acudimos.

En la actualidad, hace mucho que pasamos por ese paradigma que Nicolas Bourriaud llamó *relacional*. Hace mucho tiempo sabemos que existe una estética que nos va a inducir a una dinámica. Esa estética está atravesada por el concepto y desarrollo de la performance y encuentra su fuente en el arte de la instalación, a partir de los años sesenta. Desde tiempos de la contracultura y la cultura de masas a la actual cultura transmedia atravesamos distancias e instancias. Actualmente, hay un consenso sobre la importancia del *rol* del público en el diseño y organización de las dramaturgias contemporáneas.

Patrice Pavis va a definir este problema en su *Diccionario de la performance* como “mutación del teatro”: “¿cómo se las va a arreglar el amante de ese arte? ¿cómo va a atreverse a cruzar la puerta de los teatros cuando, para peor, a menudo ya no hay ni puerta, ni edificio teatral y ni siquiera una institución que se acoja a esa palabra arcaica?” (2014, p.13).

Resultan deliciosas las preguntas (por si nos faltaban), que hasta parecen una queja, sobre “cómo se las va a arreglar” el espectador ante esa pluralidad de formas que hemos tratado de comentar a lo largo del recorrido de este trabajo. Lo que tal vez el autor no tiene en cuenta allí es que ese espectador (abstracto) también mutó, está en constante mutación. Y si no hay puerta que abrir porque no hay edificio al que entrar, ya hemos visto, y seguiremos viendo aquí, que sabe muy bien “volverse público”, según el título de Boris Groys (2018) que historiza ese acontecimiento:

La división entre artistas y espectadores parecía clara y socialmente establecida: los espectadores eran los sujetos de la actitud estética, y las obras producidas por los artistas eran los objetos de la contemplación estética. Pero al menos desde comienzos del siglo XX esta sencilla dicotomía comenzó a colapsar. (p. 13)

La situación planteada por las vanguardias y llevada durante el siglo a diferentes planos de ruptura y experimentación provoca ese *colapso* a la instancia de disgregación de los lugares asignados por aquel régimen estético previo. “Esto implica que el arte contemporáneo debe ser analizado no en términos estéticos, sino en términos de poética” (p. 15). Una poética insta una propuesta de producción que plantea un nivel de relación con materiales y procedimientos en uso en una cultura, más que con un objeto de contemplación que cumple la función de “educar el gusto” (p. 10).

Claramente el autor está abordando la misma zona que Rancière en “La división de lo sensible” (2000), para analizar un giro en la percepción política del arte, “y su inscripción de sentido en la comunidad” (p. 3):

Una historia de la política estética, entendida en este sentido, debe tener en cuenta cómo se oponen o se entremezclan estas grandes formas. (...) La política se interpreta ahí como relación entre la escena y la sala, significación del cuerpo del actor, juego de proximidad o de distancia (p. 4).

Las combinaciones posibles de los regímenes del arte articulan modos de producción, obras o prácticas y determinan sus formas de visibilidad y conceptualización, más allá de las discusiones modernas sobre autonomía. Son, siguiendo a Platón, “maneras de hacer”, que definen las ocupaciones que hacen visible al arte, sin separarlas de la trama social y los principios económicos en que se dan.⁸⁴ No “reflejan” ese estado de las cosas ni lo “cuestionan” por oposición, sino que, con mayor o menor suerte comunicativa, se hacen lugar en su trama. Así es que la política se interpreta como la *relación entre la escena y la sala*, y el arte, en este caso el drama, organiza ese punto de encuentro: como convivencia, interacción, colisión, es decir, formas de comunidad.

Cuando la obra se “sale” de sus marcos espaciales e invade la ciudad, o cuando dentro del espacio de la representación teatral ocurre una instalación artística, o cuando antes que un lugar asignado para acomodarse a mirar, el público es convocado a recorrer un espacio para seguir una trama, las tramas en principio están construyéndose con el cuerpo del espectador: con ello se crea ese *lugar*, que es en verdad el límite y su difuminación. Diéguez Caballero (2007) va a pensar esa apertura como un tipo de *communitas*, “una antiestructura en la cual se suspenden las jerarquías, bajo la forma de “sociedades abiertas” (p. 38). En relación a esto analiza André Carreira: “El espacio de tensión que se abre entre actor y espectador puede ser definido como espacio liminal”⁸⁵. Allí se abre un umbral, un sitio de tránsito, otra noción de espacio: “Este espacio donde se crea y se produce conocimiento no por la relación entre discurso y aprehensión, sino por la experiencia del sujeto en relación a otro” (2017, p. 117).

⁸⁴ “Lo que se llama “crisis del arte” es en lo esencial el fracaso de este paradigma modernista simple, cada vez más alejado tanto de las mezclas de géneros y soportes como de las polivalencias políticas de las formas contemporáneas de las artes” (Rancière p. 6)

⁸⁵ El concepto de liminal se debe a Víctor Turner (Escocia, 1920-1983) y sus aportes desde la antropología al teatro y la performance. Iliana Diéguez Caballero en 2007 va a tomarlo como eje de investigación de teatralidades latinoamericanas contemporáneas

En el mismo sentido, Florencia Garramuño (2015) analiza instalaciones y obras literarias contemporáneas y se pregunta si el potencial político de estas obras está “en la manera en que ellas colocan en crisis sus propios materiales y una definición formalista de la estética como modo de apuntar hacia la transitividad de la obra en tanto apelación a otro” (p. 14). ¿Cuál es la idea de comunidad que se articula en esta apelación? ¿Dónde queda la noción del artista como productor, cuando la obra parece concebida según este principio de maleabilidad de materiales constructivos? ¿Vuelve en estas obras el problema de la democratización del arte o la utopía de la participación de los años 60?

Las comunidades creadas en torno a alguna actividad artística tienen unas características específicas de las que en mayor o menor medida participa cualquier sociedad, movida por la necesidad de sentirse un acontecimiento vivo y no solo un producto resultado de unas necesidades biológicas y materiales. (Cornago, 2015, p. 222).

Obras de exploración de otra idea como necesidad vital, la necesidad de *acontecimiento*. Se abre una disposición diferente a la de anfitrión y huésped, el espectáculo crea un entorno sin propietarios, y aquí volvemos a la pregunta de Pavis sobre cómo ingresar a un lugar (¿teatro?) si a veces ni siquiera hay puerta, ni portero, ni “dueños de casa” .

En todo caso, es posible formular que esas comunidades se realizan en tanto producen un modo de habitar en un lenguaje artístico intersticios de lo común que dislocan la amargura por el fracaso de la convivencia social: el visitante al que se le permite entrar en la cocina, doblar por la línea punteada, trocar de forma los *bichos*, danzar con el parangolé, ver los cables, la cámara y al camarógrafo, navegar en un catamarán junto con la obra. Dramaturgias de (lo) público.

El público y el tiempo

Desde los estudios clásicos sobre performance, Richard Schechner nos introduce en el análisis de los gestos que ensayaron procesos de interacción durante sus eventos como táctica para desmontar la estructura ficcional del teatro tradicional, a modo de lograr una transformación significativa de las estructuras y sentidos culturales de los participantes en el hecho teatral. La participación en el campo de la performance actualiza los comportamientos heredados por el mito y la tradición, restaurados mediante ensayos (pensados como resto de ritual) y la puesta en escena, y esta nueva actuación siempre

implica variaciones, innovaciones, reinterpretaciones. Es el corazón de su teatro ambientalista.

Pero veamos, la formulación más simple del acto teatral es pintar una raya en el suelo y decir: “Ustedes allá y nosotros acá.” Si se descarta este condicionamiento, en vez de raya quedará un punto, sin preocuparnos de qué lado estamos. Pero en ambos casos es la presencia la que rige el evento. (...) Éste sería un aspecto del teatro ambientalista para discutir. ¿Quién presencia la presencia? Espectador viene de *spectare* (contemplar, mirar), esperar en un vacío temporal, con la esperanza de que se revele alguna sorpresa sensible para la conciencia. En realidad, todo espectador lleva su propio marco de proscenio en la mente; lo que no puede aprehender es el marco del tiempo que al disolverse, abre la posibilidad de que se revele una verdad dramática. Por lo tanto, me inclino a pensar que en el teatro el problema no es de ubicación; sino de incertidumbre. (Schechner, 1988, p. 3).

Como ya vimos, el teatro a partir de estas formulaciones se propone como *ambiente*, diluye la división espacial, *sucede entre los presentes*. La noción de presencia (presentificación del cuerpo) se refuerza, pero en un ida y vuelta conceptual el público también es una presencia a ser percibida (no obturada por la escena), y la obra es un continuo entre preparación física, ensayo y suceso, que pretende retomar la forma ceremonial, dando a los asistentes un estatuto similar al de la comunión, la central concepción de *participación*. Pero una vez que el espacio se ha abierto, aunque el espectador “lleva un proscenio en su mente”, lo que la obra modifica es la cuestión del tiempo. Cambia su percepción y la aprehensión de una dinámica: ¿en qué momento va a acontecer algo crucial? En una narración tradicional, por más fragmentaria que sea, se interiorizan los momentos como tiempo condensado (situación dramática) del relato en escena: progresión, clímax y desenlace son formas apresadas en la percepción. La aparición de esa *incertidumbre*, que es una captación incierta sobre el devenir, desarticula la percepción del tiempo escénico. Produce suspensiones, interrupciones y derivas de la situación (si la hay) y con ello un pasaje a un estado de desaceleración, es un marco de tiempo que se disuelve.

De esto habla Thies-Lehmann (1999) cuando se refiere al modo en que el teatro posdramático desarma al drama como marco de referencia del acontecimiento escénico. Jerarquía de elementos, linealidad y lógica causal conforman el marco que llamamos temporal. Su desaceleración o deconstrucción inducen a una percepción distinta.

Por eso las autoras Hang y Muñoz (2019) titulan su libro de “actualidad en las artes performativas” *El tiempo es lo único que tenemos*, porque, siguiendo esta línea, el tiempo es la sede en que se diluyen formas de percibir y acontecer en la zona posdramática:

Las artes performativas experimentan con el tiempo, el tiempo en los cuerpos, el tiempo compartido, el tiempo futuro y pasado. El tiempo como materia, como posibilidad, como límite y también como potencialidad de acción. (pp. 17-18)

La pregunta sobre por qué vamos al teatro y ante quién(es) comparecemos, puede tener que ver, entonces, con que ese acontecimiento vital del que habla Cornago, se dé en el ámbito del pensamiento (en tanto lectura entrelíneas): ante la falta de confianza en el relato lineal y la modificación de la percepción del tiempo, esa incertidumbre nos recoloca en la escena. Muchas veces para pensar en la reconstrucción posible de un relato/personaje como resto, otras veces para poder pensarnos como actores de la escena liminal:

Ya no se trata de buscar una identificación entre lxs espectadorxs y el drama que se representa en escena, sino de buscar un cambio en la percepción, un desplazamiento en la mirada y una actitud de apertura hacia otras formas de pensamiento (p. 18).

Los espectadores de *A última palavra é a penúltima*, de teatro da Vertigem, no saben cuántas veces va a caminar un actor por el pasaje, o por qué se va enredando en las cintas de peligro de la vía pública, o luego se arrastra sin solución de continuidad ni secuencialidad. El espacio desgastado por los cuerpos opera como sincronizador de los sentidos, la atención se exaspera y se produce un juego con la expectativa, a partir de la imposibilidad de anticipar la sucesión, porque casi no hay serie, es decir, no hay pistas para volver a la casa de la narración, ni, por lo tanto, a la catarsis.

Público como grupo/Pelear con Aristóteles

Cuando se habla de la identificación de espectadores y escena, se hace referencia al lugar del público en la escena dramática, la catarsis aristotélica. Según Aristóteles, el público realiza un doble “trabajo” desde su lugar: la tragedia inspira terror y piedad, en un vaivén que genera el acercamiento con el héroe (identificación, compasión) y luego una toma de distancia que le permite diferenciarse de él. Teatro aristotélico, teatro dramático, drama moderno, escena de la ilusión, etc., son modos de nombrar ese proceso en que escena y

público se hallan en espacios diferenciados y asisten a dos tiempos desdoblados, el de la acción y el de la escena.

Cuando pensamos en esa pelea con Aristóteles, sucede que el teatro del siglo XX que inicia el proceso del pos-drama vio en la catarsis un método tranquilizador del público y un instrumento de pacificación de su espíritu, en la medida que el autor la designó como “purga”. Sin embargo, es obvio que la función política de la tragedia está lejos de ser tranquilizadora (en el sentido de la dicotomía pasividad/emancipación que propone Rancièrè -2010-) En el terror y la piedad existe el germen del distanciamiento que Brecht (que fascina al Barthes crítico teatral) buscaba creyendo combatir un tipo de teatro (el teatro burgués) pero discutiendo con el otro (la tragedia griega)⁸⁶.

Según Martha Ribeiro (2019), la eliminación de la escena de la ilusión es un proceso que nos permite el acceso a lo real: donde espacio y tiempo no se desdoblan. Lo piensa al retomar las fórmulas del momento insigne de esta ruptura, que es el teatro de la crueldad de Artaud: “Não se encerra o espetáculo com o excesso de real dos corpos, ao contrario, é com o real do semblante que o espetáculo chega ao fim, permitindo o surgimento da cena cruel e de um teatro da carne”⁸⁷ (p. 76). Son “cuerpos impropios”, según la autora, que cuestionan orgánicamente a lo humano, barriendo con la representación, con la idea de obra como reflejo y “control” de la dramaturgia.⁸⁸

Esto es lo que propone la performance. En nuestro recorrido proponemos una problematización de la división entre teatro contemporáneo y performance como zonas diferenciadas en géneros: teatro, danza, performance, resultan intercambiables o de innecesaria diferenciación en muchos casos:

Si la performance viene al final de la historia del arte moderno, el público es lo que queda después de la performance, tras el agotamiento de los géneros como divisiones desde las que entender el mapa de la creación. (Cornago, 2016, p. 27)

⁸⁶ Por eso reescribe *Antígona* con sus técnicas de distanciamiento.

⁸⁷ “El espectáculo no termina con el exceso de lo real de los cuerpos, por el contrario, es con lo real de la apariencia que el espectáculo llega a su fin, permitiendo el surgimiento de la escena cruel y un teatro de la carne.”

⁸⁸ Ella pone como ejemplos contemporáneos de estos cuerpos impropios las obras de Romeo Castellucci y Pipo del Bono. Pero experimentación similar podemos ejemplificar en las tareas de los grupos que estamos comentando aquí.

También resulta problemática la concepción del público como grupo, como masa que hará una catarsis guiada por los efectos del pensamiento de la obra e ingresando en el mismo campo de *afectos* (teoría cuyas bases radican en la *Poética* aristotélica).

Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, (2010) ya nos explicó sobre esto, al hablar de mirada y pasividad: “El teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria” (p. 15). Nuevamente, la apelación a la comunidad, a lo comunitario, requiere de “franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad” (p. 18). Desde el plano de la emancipación, se relativiza que mirar sea una mera actitud pasiva, pero, a su vez, se propone que la separación entre el escenario y la sala es un estado a sobrepasar y es la lógica de la performance la que se propone reorganizar esa división de lo sensible.

Infiernos artificiales

Claire Bishop fecha a partir de los años 90 un recurrente interés artístico en la participación y colaboración que ha tenido lugar en una multitud de sitios del mundo. Es un campo expandido al que se le da una gran variedad de nombres que ella lista como arte intervencionista, arte basado en la comunidad, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual, entre otras denominaciones, pero propone evitar conceptualizaciones como arte comprometido o social, para no confundirse: “en la medida en que el arte responde a su entorno, ¿qué artista *no está* socialmente comprometido?” (Bishop, 2017, p. 12). Pero apuesta por la definición de participación en tanto el público constituye el medio y material artístico central. El artista es concebido menos como un productor individual de objetos discretos que como un colaborador y productor de situaciones. Resulta interesante aquí la propuesta de artista como colaborador, más que la idea de que quien colabora en la construcción del objeto es el público.

Infiernos artificiales, título tomado nada menos que de André Breton, remite a esa instancia “tanto positiva como negativa” del arte participativo. En contraposición a los *Paraísos artificiales* de Baudelaire, que, en su planteo de experimentación de estados alterados de la conciencia, tenían mucho de “viaje individual”.

En su periodización vuelve a la idea de herencia europea de las vanguardias a partir del año 1917, las “neovanguardias” del 68, a las que encuentra en resurgimiento en los 90:

un triángulo que marca tres fases, la del triunfo, resistencia y finalmente colapso (pos caída del muro) de una visión colectivista de la sociedad: “El arte participativo de hoy tiende a valorar lo que es invisible: una dinámica de grupo, una situación social, un cambio de energía, una conciencia elevada” (p. 7). De ese modo ha reciclado o procesado un gesto político posible.

En el mismo sentido, Juliane Rebentisch (2018) piensa desde la instalación y establece similar linaje al comentar que la importancia de las contribuciones de los artistas actuales están colmadas de reelaboraciones y recuperaciones de posiciones artísticas de finales de los sesenta y comienzos de los setenta (p. 20). En el arte de la instalación se ve un ejemplo de esta tendencia de difuminación de los límites entre arte y política y arte y teoría. Teatralidad, intermedialidad y sitio específico son los ejes en que se establecen esas tensiones, que son, claro, entre obra y recepción:

El teatro establece no solo una determinada estructura estética, sino al mismo tiempo una determinada forma de interacción social y también, por ende, determinados modelos de subjetividad, lo que vale tanto para el público como para los actores. (p. 28).

Cuando Teatro da Vertigem realiza esa compleja performance que fue *Marcha a ré* (marcha atrás o *reversa*), en la Avenida Paulista, en 2020, la propuesta de que todos los automóviles que circulaban en un momento comenzaran a circular en reversa, precisamente parece tributar a este movimiento de recuperación del linaje, porque la idea de la marcha atrás está basada en las *Experiencias* de Flávio de Carvalho, artista, poeta, performer, pionero de la performance en Brasil, quien en su “*Experiência nº 2*”, allá por 1930, resolvió caminar en dirección contraria a una procesión religiosa y casi fue linchado por la gente⁸⁹. La cultura brasileña siempre se mueve entre ruptura y tradición, sabe revitalizar su historia, provocar relecturas. Los modos de subjetividad entonces se vuelven reflexivos, en la medida que revisten un movimiento de vuelta sobre la tradición y resignificación de un gesto/acción en tiempo presente.

Escribible/Practicable

⁸⁹ Una mayor semblanza y análisis de la figura y obra de Flávio la podemos encontrar en “Detrás del lenguaje: la experiencia amazónica de Flávio de Carvalho y la inmanencia de la selva”, Capítulo IV de *Futuros menores*, de Luz Horne, de reciente aparición.

En 1973 Roland Barthes (1993) escribe *El placer del texto*. De allí es la célebre cita “El texto que usted escribe debe probarme *que me desea*. Esa prueba existe: es la escritura” (p. 14, subrayado en el original). En esa conferencia establece la distinción entre textos de placer, aquellos que brindan un estado confortable de comunión con la propia cultura y textos de goce, que provocan una fricción con ella, un desacomodamiento, y hacen vacilar los fundamentos del lector. También genera la acepción de textos *legibles* (de decodificación) y textos *escribibles*, en la medida en que disparan la lectura como reescritura. Es posible pensar en estas dramaturgias de público como dramaturgias escribibles: porque, como señala Barthes, se implican en el cuerpo, en la cuestión del deseo, y provocan a la acción, que es esa reescritura de la diseminación, radicada en lo inconcluso.

En este sentido, en 2016, se acuña en un volumen de arte contemporáneo de Cambridge, MIT, la noción de un arte *practicable*⁹⁰. Ante la pregunta ¿Cómo entender las obras de arte que se hacen con la intervención física de los espectadores? Se pasa entonces de la idea de participación, que venimos siguiendo a la de *interacción*: la interactividad es una situación omnipresente para que la obra exista. Frente a la dicotomía de la mera contemplación (pasiva) o la participación (optativa) este libro, a través de las obras que analiza, propone una tercera vía: la de las obras “practicables” realizadas para la acción del público. Un arte practicable que integra las tecnologías más avanzadas para la producción de interacción. Así, repercuten esas formas de relación que desde la propuesta de la obra van más allá de la democratización del rol del actor-actante o la idea de cesión de la palabra, estas obras “desean” al lector/espectador: lo *necesitan*.

Vamos a comer a Caetano

En términos de linaje, resultaría imposible continuar con el tema del público o recepción en el arte brasileño sin tomar en cuenta tres caminos trazados por la historia, en estas fuentes de juventud de sus movimientos culturales: antropofagia, tropicalismo, teatro de grupos.

⁹⁰ En: Samuel Bianchini y Erik Verhagen (eds.) *Practicable. From participation to interaction in contemporary art*. The MIT Press, 2016

Como ya hemos visto, la historia de los grupos teatrales y movimientos colectivos en el teatro brasileño tiene un punto de giro en el surgimiento y producciones de Teatro Oficina y Teatro Arena. Estos grupos, en los años 50 movilizaron técnicas, dramaturgias y formas de hacer, que si bien se correspondían con la vitalidad agenciada por el teatro de los años 40 (sobre todo en San Pablo), cambiaron el foco de la acción, precisamente, hacia una nueva forma de relación entre escena y público.

El primero, fundado en San Pablo en 1958, se construye alrededor de la vitalidad de su director, el dramaturgo, actor y performer José Celso Martínez Corrêa, “Zé Celso”, (San Pablo, 1937), figura central e insoslayable del teatro de su país hasta nuestros días. Su modo de trabajo presentó en sus comienzos modos de producción colectivos nacidos en las discusiones de la facultad de derecho donde cursaban estudios los integrantes del grupo⁹¹. En la década siguiente, luego de una experiencia de residencia compartida con el Teatro Arena, a causa de un incendio de la sala propia, en 1966, se produce un hito histórico: la escenificación en el año 1967 de la obra *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, escrita en 1933. La obra había sido considerada “irrepresentable” en su época por su dramaturgia fragmentaria, contenido político y “de mal gusto” que era “la única manera de expresar el surrealismo brasileño”⁹² (Cámara, 2011, p. 30). En esta experiencia resaltan el deseo de redescubrimiento de una zona soslayada del “gran modernista” Oswald, su dramaturgia, y a la vez experimentar técnicas teatrales y visuales, que representaran la escatología en que estaba sumida una sociedad “que había perdido todo control” (p. 31), mostrando la ciudad de San Pablo en su profundo subdesarrollo como destino trágico.

⁹¹ Es puntualmente este movimiento de “salida” del ámbito académico a la sala independiente lo que marca un paso adelante en el quehacer teatral del universo cultural paulista de la época. Sigo la periodización de Heloísa Pontes (2018).

⁹² En la enciclopedia del Hemispheric Institute (NYU) se resume el argumento así: “Una fábula sobre un fabricante de velas y un prestamista de dinero bajo la presión de los préstamos del imperialismo norteamericano, la obra representa la condición de subdesarrollo del país, objetivo de una mentalidad autoritaria basada en superficialidades.”



La obra, dedicada a Glauber Rocha, con planteo visual de Hélio Eichbauer, presentaba una canción de Caetano Veloso en la banda sonora compartida con Damiano Cozzella y Rogério Duprat. Ingresa en la zona de fulgor de la cultura popular brasileña en que cinema novo, teatro grupal, artes visuales y música desaguan en la constelación del tropicalismo. En sede dramática por vía de la “deglución” de la obra soslayada de Oswald, el antropófago.

En los años siguientes, a la luz de estas propuestas de acción y apelación al público (“si usted es cuadrado, no venga!” decía el afiche de *O rei da vela*, estableciendo un tipo de relación específica con el espectador desde la convocatoria), el grupo incursionó en la dramaturgia de Brecht, abordando clásicos del teatro político, en muchos casos como forma de proponer vinculación directa con la actualidad del país y también estrenó el suceso teatral de Chico Buarque, *Roda viva*, en 1968. Ya hemos mencionado que los años 70 constituyen un momento de bisagra e interrupción del movimiento de grupos más políticos del período. Teatro Oficina tiene un relanzamiento con la construcción de su emblemático teatro, diseño de Lina Bo Bardi en los inicios de los años 90. Allí se estrena en 1996 *Bacantes*, versión de Zé Celso sobre la obra de Eurípides. Esta obra fue reestrenada en varias oportunidades y tuvo, a veinte años de su creación, temporadas exitosas, que la instituyeron como un clásico de repertorio del grupo, que se revitaliza en cada puesta. Fue en el año de su estreno cuando a través de su gran suceso de público, en el teatro Armazém de Río de Janeiro, se dio un hecho insólito que queda como referencia en el imaginario del teatro contemporáneo de Brasil. Las actrices en pleno trance de manía de las bacantes, llevaron al escenario a un integrante del público,

lo desnudaron y lo “comieron”⁹³: el banquete era Caetano Veloso. Si bien la secuencia performática con personas del público era frecuente en la obra (tanto en la acción de ser despedazado/devorado, como invitados a pisar uvas por el personaje de Dioniso, etc.), las repercusiones fueron múltiples en todos los diarios del país, con sus fotos alusivas.⁹⁴



Veloso durante la función, *Diario O Globo*

La difusión de la noticia del festín con Caetano repercutió en varios sentidos. Por un lado, escenifica la dinámica cultural de la antropofagia, corazón del arte brasileño entre tradición y experimentación. La obra, además, era una versión de una tragedia griega mezclada con la cultura popular brasileña, especialmente en su filiación con lo afro, en sus ritos, en su carnaval. Pero, además, en esos años Caetano había realizado uno de sus renacimientos camaleónicos como el “caballero de fina estampa”, a partir de su disco de

⁹³ Vale aclarar el doble sentido que el término “comer” tiene en Brasil, en alusión al acto sexual.

⁹⁴ La situación del banquete con el público en escena tiene su referencia en las experimentaciones del teatro ambientalista del Performance Group, a cargo de Schechner. Uno de los ejercicios que aparece en el libro (1973) de este director es precisamente llamado “La comida” y consiste en que un miembro del grupo/público, quien quisiera, era ofrecido en el centro de la arena como banquete; con los ojos cerrados, se disponía como plato y los demás podían acercarse a lamerlo, chupar o mordisquear sus carnes, ropa, pelo. Una palabra salvoconducto (“stop”) dicha por ese participante hacía que se detuviera la acción de todos si la persona así lo quería, si no, era “comida” hasta que todos se retiraran y ahí se podía abrir los ojos y cambiar de “plato”. Esto era aclarado antes de comenzar, y era una acción optativa. Se trata de ejercicios practicados en ensayos, que, como hemos visto, se proponían como parte de la obra antes del comienzo de la representación. Schechner hizo su versión de *Las bacantes* en 1969: *Dionysus in 69*, en Nueva York, y fue realizada en documental por Brian De Palma al año siguiente.

canciones latinas con arreglo orquestal y producción del cellista Jacques Morelembaum, con quien venía trabajando desde el inicio de la década. “Zé Celso ataca a ‘fina estampa’ congelada”, tituló *O Globo* el 8 de julio de 1996. Veloso, tropicalista al fin, contaba ante las preguntas de los reporteros que él se quedó relajado durante la escena, que lo había pasado muy bien, incluso tendido largo rato, abandonado en medio del escenario cubierto con una tela negra, finalizado el momento de clímax de la obra, que es cuando las bacantes despedazan y matan a Penteo, príncipe de Tebas, creyendo que están cazando un león. Caetano, ese espectador no anónimo (espectador-espectáculo), ofrecía su cuerpo una vez más como sacrificio, en momentos de enajenación de la razón⁹⁵. De alguna manera él está en el punto de intersección (comensal y plato principal) de la política y el arte en el Brasil contemporáneo:

Pelado por bacantes
Num espetáculo
Banquete-ê-mo-nos
Ordem e orgia
Na superbacanal
Carne e carnaval
(Adriana Calcanhotto, “Vamos comer Caetano”, 1998)⁹⁶



Universidad de
San Andrés

Espectadores

La segunda referencia insoslayable en el teatro brasileño en relación a la perspectiva respecto de escena y público está en el Teatro Arena, y sobre todo en las formulaciones teórico-políticas de uno de sus creadores y directores, Augusto Boal (Río de Janeiro 1931-2009).

En consonancia con las propuestas de obras desarrolladas por el Teatro desde el año 55, entre las que se encuentran *Revolución en América del Sur* (1961), el *Show Opinião* (1968) y la serie “Arena Conta...” (en la que el grupo aborda hechos histórico-sociales del país)⁹⁷, Augusto Boal fue y sigue siendo una referencia del teatro político y del diseño

⁹⁵ En 2020 se estrenó el documental *Narciso em férias*, dirigido por Ricardo Callil y Renato Terra, donde cuenta las vicisitudes de su persecución por el gobierno militar, encarcelamiento y posterior exilio.

⁹⁶ “Despedazado por bacantes/en un espetáculo/banqueteémonos/orden y orgía/en la superbacanal/carne y carnaval”

⁹⁷ “Entre 1965 y 1967, luego del golpe de Estado y antes del endurecimiento del régimen durante 1968, se llevaron a escena grandes musicales: *Arena conta Zumbi*, *Arena canta Bahia* y *Arena conta Tiradentes*. El

de dinámicas grupales de participación, a través de su dramaturgia y sus técnicas conocidas como Teatro del oprimido: práctica de trabajo escénico montada sobre la base teórica de las ideas de Paulo Freyre desarrolladas como Pedagogía del oprimido, en la cual equipara la participación en la obra dramática a la alfabetización imaginada por aquel. Una dinámica de toma de conciencia subjetiva sobre la cual advertir y desenlazar el par opresor-oprimido en las sociedades modernas. Sigue también los parámetros del teatro épico brechtiano, que propone una constante reflexión activa del espectador sobre lo que está viendo, a partir del famoso efecto de distanciamiento. Es conocida la frase de Boal que invierte la fórmula: “Todos pueden hacer teatro, incluidos los actores”. En las obras propuestas por sus grupos, tanto en Brasil como en distintos países, luego de su exilio, la acción de la escena teatral es interrumpida para que el público resuelva el conflicto, aportando formas de ver la situación dramática, muchas veces planteada en el inicio por el público también. Luego los actores actúan/improvisan las escenas según los aportes de algún espectador. A esta forma el autor la llamó “teatro foro” y con ella recorrió el mundo:

“Foro, porque en muchos países de América Latina es habitual que los espectadores soliciten un foro o debate al finalizar una representación de teatro popular. En este nuevo género, el debate no acontece al final: el foro es el espectáculo, el encuentro entre los espectadores, que defienden sus ideas, y los actores que contraponen las suyas. En cierto modo, es una profanación: se profana la escena, el altar donde normalmente, solo los actores tienen derecho a officiar. Se destruye la obra propuesta por los artistas para construir otra todos juntos. Teatro no didáctico, según la antigua acepción del término sino totalmente pedagógico, en el sentido del aprendizaje colectivo” (Boal, 2022, p. 13).

En este texto escrito en 1990, el autor da cuenta de la experiencia de teatro comunitario, como él lo entendía, una dramaturgia permeable no solo en términos de debate posterior, de planteo didáctico, como “explicación” del objeto, educación del gusto, sino como objeto poroso, a ser intervenido desde su concepción y propuesta grupal. A esta cuestión de la participación como motivo fundamental de la acción teatral se le agrega una de las funciones que nos interesan aquí, la del *espectador* (contracción entre los términos espectador y actor): el público no solo opina cómo debe seguir la obra, y los actores

espectáculo *Primeira feira paulista de opinião* (1968), dirigido por Boal, fue considerado “un acto de rebeldía y desobediencia civil”, según la actriz y entonces presidenta de la Comisión Estatal de Teatro Cacilda Becker, que veía en el proyecto un posicionamiento del arte contra la censura.” (Valmir Santos, “Teatro Arena”, Enciclopedia Latinoamericana)

representan su versión, entre las otras ofrecidas, sino que el espectador es invitado a tomar el lugar del actor y hacer la escena que propone. Mucho hay por analizar en estas técnicas y propuestas, que no alcanzaríamos a abordar aquí. Pero el hallazgo conceptual y léxico del término (una contracción) es digno de ser subrayado al hablar de las dramaturgias del público.

En la cita podemos ver, sin embargo, esa visión que tiñó las fórmulas del siglo XX, tanto del teatro más clásico como de aquellas búsquedas de expansión o aperturas de formas (desde los 60) mantuvieron ciertas nociones de un teatro sacralizado, lugar de operaciones de un sentido de comunidad que rozaba la idea de comunión como veíamos al principio. Los nuevos grupos y las actuales definiciones de las formas escénicas no plantean esos términos, la idea de obra como oficio, en el sentido de ceremonia.

Las visiones acuden más al páramo de sentido social atravesado por el posmodernismo y sus hijos naturales, el pos-drama, el pos- espectáculo, etc. Siguiendo los planteos de Josette Féral (2004), que opone teatralidad a performatividad, la performance es una fuerza dinámica, que desarticula las competencias del teatro y su tendencia a inscribir una semiología normativa en el escenario.

Ya no hay sitio sagrado a “profanar”, el escenario ha sido desconsagrado, como un templo abandonado, como una ruina visitada por turistas.

El bosque que camina

El proyecto *A floresta que anda* (2015), de Christiane Jatahy, busca darle continuidad a su indagación en lo que llama “nuevos territorios” (2016)⁹⁸: exploración en la relación con el público, relación entre teatro y cine y entre realidad y ficción. Constituye una trilogía con las obras *Julia* (2011), versión de *La señorita Julia*, de Strindberg, y *E se elas foram para Moscow* (2014), basada en *Las tres hermanas* de Chéjov. La última parte de esta trilogía está basada en *Macbeth* de Shakespeare.

El acercamiento a las fronteras de la ficción la lleva a obras teatrales clásicas del teatro moderno que puedan decir algo de nuestro presente (siguiendo la lógica del clásico) pero

⁹⁸ Entretien avec Christiane Jatahy - A Floresta que anda (La Forêt qui marche) canal de la Asociación 104París. Octubre de 2016.

a través de la irrupción de su fábula con elementos de la realidad de la representación o de circunstancias históricas actuales que intervienen la obra, y siempre en la zona de la intermedialidad con el cine.

Esta trilogía constituye un viraje en la forma de pensar la dramaturgia por parte de la autora, ya que en su producción anterior buscaba crear textos a partir de la realidad, de experiencias vividas por los participantes y de allí construía una dramaturgia. En estas obras la búsqueda se da a la inversa, elegir la obra clásica y después pensar cómo inciden sus temas y motivos en nuestra realidad. Son maneras de trasvasar los límites entre realidad y ficción desde el planteo constructivo de la dramaturgia, porque cada punto de partida establece un recorrido, aunque en el centro se encuentre el mismo problema: ¿qué es realidad y qué es ficción en nuestras vidas?

El espacio de *A floresta que anda* no es un teatro, sino una galería, en la cual acontece una videoinstalación. Son documentales que se proyectan en pantallas dispuestas para la visión del público, que se encuentra en situación de un “vernissage”. Los documentales siguen a cuatro jóvenes cuyas vidas han sido atravesadas por algún acontecimiento económico o social relevante en la historia nacional, y fueron realizados en Brasil, pero en cada país donde se hizo la obra, se grabaron documentales con jóvenes del lugar para colocar en la videoinstalación, generando una superposición y sedimentación de obra documental para *A floresta que anda*. A su vez, en la galería durante esta “muestra” se filma una película, y el público es invitado a participar de alguna manera. La película se trata sobre Macbeth. Los actores representan discursos relativos a algunas escenas de la obra, en el espacio, entre las pantallas gigantes, durante la exposición de los videos. Los espectadores que se encuentran en la sala-galería son interrogados acerca de qué lugar tiene Macbeth como personaje, cómo interpretarlo hoy en día, qué es la maldad y de dónde surge. Ese film es realizado durante la performance y se proyecta al final, donde todos pueden verse participando/reflejados en pantallas, obra, espacio y asistentes, en fin, dramaturgos incluso, todo en uno, en la medida en que opinan sobre los acontecimientos de la obra y construyen textualidad en vivo.⁹⁹

Así como en *Julia* la autora considera que la obra de Strindberg está bastante presente en su adaptación, con la obra de Chejov ya realiza una versión más libre del relato de *Las*

⁹⁹ La obra es realmente compleja en sus materiales y de un gran despliegue económico realizado a través de coproducción con: Le CentQuatre (Paris/França), Odéon Théâtre de l'Europe (Paris/França), Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt/Alemanha), Tempo Festival (Rio/Brasil), Cena Contemporânea (Brasília/Brasil) e Sesc (São Paulo/Brasil) y el patrocinio de Petrobras.

tres hermanas y en ese camino al incluir el texto de Macbeth en *A floresta...* lo pone más “como un estado, una presencia en la obra”¹⁰⁰.

Si tuviéramos que desagregar las situaciones que se presentan daríamos con estos elementos en juego:

- Un vernisage en una exhibición arte. (Esta es la situación dramática de base en la que el público es presencia vital y necesaria).
- Una videoinstalación documental sobre la vida de jóvenes atravesados por crisis políticas en sus países.
- Una performance de textualidad fragmentaria basada en la tragedia *Macbeth*, que interviene el espacio de la muestra de video, sin que esta se interrumpa en ningún momento.
- Una filmación en vivo de una película documental sobre una obra que sucede en una galería y su público.
- Una proyección de la película filmada recientemente en tiempo real, donde los participantes quedan registrados actuando de público, o comentando la obra en entrevista.
- Una vernissage donde el público se ve a sí mismo como performers de una película recientemente filmada.

Universidad de
San Andrés

¹⁰⁰ En obras posteriores continúa este camino de tomar textos clásicos e intervenirlos no solamente con la situación real, o con elementos textuales actuales, como las noticias, sino con otros textos literarios. Así, vuelve a *Macbeth*, en la “Segunda trilogía del horror”, cuando en 2021 la mixtura con el texto *A queda do céu*, de Davi Kopenawa y Bruce Albert (donde se presenta la cosmogonía yanomami), en la obra *Antes que o céu caia*.



Imagen del espacio de *A floresta que anda*, página web de la directora

Estas capas son dramáticas. Se van hilvanando unas a otras y construyen la política *practicable* de la obra. En el espacio queda muy claro que espejo y reflejo se confunden, como en los laberintos de las ferias de atracciones.

Dice Silvia Fernandes, evocando el planteo sobre *microcomunidades* creadas por el arte relacional, según Borriaud:

É dessa forma que se explicam os pressupostos de Borriaud, para quem a arte contemporânea não projeta realidades imaginárias ou utópicas, mas propõe modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos com potência suficiente para constituir modos de existência e de ação. (Fernandes, 2019, p.220)¹⁰¹

Por esto, este tipo de arte, además de configurar un rompecabezas para el *ars* clasificatoria de la crítica, encuentra en la proliferación de capas de sentido (pero son más bien capas de acción), no ya la utopía del encuentro, sino una vuelta de tuerca del aquí y ahora. La obra parece preguntar al público quién sería Macbeth hoy y también cuál es nuestro papel en la trama (nunca mejor dicha la palabra) en la que estamos entretejidos. Y eso lo hace en una suspensión del tiempo que podemos llamar *mientras tanto*: vemos un video

¹⁰¹ “Así se explican los presupuestos de Borriaud, para quien el arte contemporáneo no proyecta realidades imaginarias o utópicas, sino que propone modelos perceptivos, experimentales, críticos y participativos con potencia suficiente para constituir modos de existencia y acción.”

mientras tanto comemos un canapé, mientras tanto nos interrogan con una cámara sobre un personaje en una escena que sucede mientras tanto.

En términos programáticos la define su directora:

“*A Floresta que anda* é um trabalho sobre o sistema político, econômico e social em que vivemos hoje no Brasil e no mundo. Inspirada no texto do “Macbeth”, de William Shakespeare, lança a pergunta sobre quem seria, ou o que seria, esse Macbeth hoje. Não para encontrar alguém que o simbolize, mas para refletir sobre como a relação gananciosa dos sistemas de poder estão em torno de nós e nos atravessam direta ou indiretamente”. (Jatahy, 2015, página web)¹⁰².

Si la cantinela sobre la idea de que el teatro es un arte efímero nos parece alejada de su relevancia en la sociedad del espectáculo, la idea de comunidad efímera puede resultar productiva para pensar una obra como *A floresta que anda*. La caída del tirano en la tragedia de Shakespeare no se dio hasta que sucedió lo imposible, hasta que el bosque caminó hacia él para derribarlo. Los integrantes del público siempre parados en esta propuesta de Jatahy, pueden agenciar que ellos son el bosque, que están de pie, andando.

Marchas y contramarchas

El teatro desbordado, vida en la vida cotidiana, lupa sobre el espacio soslayado, el teatro sin telón ni tabla, con la acústica del aire de la ciudad, ese teatro que invadió la calle, da marchas y contramarchas.

Hay en la dramaturgia de ciudad obras de deriva y obras de recorrido. Cada planteo configura una estructura y por tanto una dramaturgia. La idea de *deriva* surge de Guy Debord (1958), citado por André Carreira (2017), “como forma de discutir el espacio urbano” en el arte situacionista¹⁰³

¹⁰² “El bosque que camina es una obra sobre el sistema político, económico y social en el que vivimos hoy en Brasil y en el mundo. Inspirada en el texto de “Macbeth”, de William Shakespeare, plantea la pregunta sobre quién sería, o qué sería, este Macbeth de hoy. No para encontrar a alguien que lo simbolice, sino para reflexionar sobre cómo la relación codiciosa de los sistemas de poder nos envuelve y nos atraviesa directa o indirectamente”.

¹⁰³ El situacionismo planteó superar la noción de arte, como un medio para atravesar la separación con la vida y criticar el valor de consumo del arte burgués. Guy Debord escribió su Manifiesto en 1958 a un año de la creación de la llamada Internacional Situacionista.

El grupo Teatro da Vertigem, afecto a la escritura de la calle, como vimos, desarrolla performances que realizan su dramaturgia para marcar en el público otros modos de circular en/con la obra. En dos de ellas podemos ver planteos de acción conjunta en un paseo, un camino trazado o a descubrir y la cuestión de la acción como posibilidad o imposibilidad: *Bom Retiro* (2012) y *Marcha a rè* (2020).

En 2012 diseñan la obra *Bom Retiro 958 metros*, con un procedimiento de deriva: un planteo que pone a los espectadores en contra del flujo de la ciudad ordenada según las lógicas del espacio público. El grupo la define como “intervención y deambulación escénica” (2015, página de Teatro da Vertigem). Como en otras ocasiones, el grupo realizó una especie de residencia de inmersión en el barrio de la periferia de San Pablo, llamado Bom Retiro¹⁰⁴. Allí, desarrollaron algunas investigaciones teóricas sobre los flujos migratorios y los hábitos de consumo, y llevaron a cabo encuentros abiertos con los habitantes de la zona.

En un segundo momento, según cuentan los creadores, esas visitas de reconocimiento se organizaron como derivas, caminatas por el barrio, en las que los performers podían tanto hacer entrevistas con los vecinos como plantear improvisaciones, esos fueron los llamados “trabajos de campo”, que definieron ejes de la investigación: “la moda, la inmigración, el consumo y las relaciones del trabajo en el contexto de ese barrio” (página del grupo). El barrio se caracteriza por ser una zona de tránsito y un territorio en el que confluyen comunidades judías, bolivianas y coreanas, con sus respectivas fricciones y tensiones. Estas situaciones fueron pasando al material escénico, que se fue constituyendo como texto a partir del trabajo de Joca Reiners Terron. A lo largo de los 958 metros que indica el título, se organizan a modo de desfile situaciones dramáticas, escenas, imágenes y proyecciones que dan cuenta de la multiplicidad de problemas y personajes del barrio. Pero los que desfilan son los espectadores, van caminando por esas cuadras y viendo las escenas sin una única dirección, el recorrido incluía un shopping, negocios del barrio, veredas o esquinas y hasta un teatro abandonado. Sílvia Fernandes (2020) comenta que así, esta era la primera vez en que el grupo actuaba, aunque fuera momentáneamente, dentro de un teatro a la italiana.

A diferencia del site-specific, en donde el espacio define y sostiene una red de signos que se ensamblan con la obra, en estas obras de circulación, la deriva reconfigura la

¹⁰⁴ Por las diversas caracterizaciones del barrio, sería comparable al Barrio de Once, en Buenos Aires, en términos de la inmigración, los tipos de tiendas, instituciones comunales, movimiento comercial.

comunicación urbana, vuelve, en algún sentido, turistas a los participantes, exploradores del propio territorio, en plena travesía. Es, como indica Carreira (p. 67), un “juego de extrañamiento” que permite alcanzar nuevas aprehensiones cognitivas en el espacio de la ciudad. Se trata de un contexto híbrido entre lo conocido y lo desconocido.



Imagen de la obra *Bom retiro 958 metros*, página del grupo.

El público asistente pudo haber contribuido en la creación de esas mismas escenas que ve, a través de sus testimonios o comentarios en los días de workshop con el grupo, de alguna manera reconocerse en una escena, o espantarse por desconocerse. Circular y fijar la atención, sentarse en el suelo en medio de la calle, hacer foco en distintos puntos y aun entrar y salir de lugares y universos ficcionales, pero desplazarse atentos a las señales de tránsito, al tráfico nocturno del barrio. Cuando a estas propuestas son caracterizadas como híbridas, sin duda se refieren a lo que Flávio Desgranges llama de “doble mano”:

A relação entre a proposta do artista e a produção do espectador passa a ser compreendida como uma via de mão dupla, em que as estruturas da proposição artística conquistam legitimidade na medida em que estimulam atos produtivos. Os gestos criativos engendrados pelo espectador, contudo, fogem ao controle total do artista. Nesse hiato entre o que é proposto e o que é produzido se origina o potencial artístico da recepção. (Desgranges, 2019, p. 270)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ La relación entre la propuesta del artista y la producción del espectador viene a entenderse como una calle de doble sentido, en la que las estructuras de la propuesta artística ganan legitimidad en la medida en

Como vemos, la cuestión de las dramaturgias de público limita las posibilidades del control de la escena. En la calle, además del recorrido del público y de los actores apostados en distintos lugares del camino trazado por la escritura en el barrio, existen otros transeúntes, que pueden o no plegarse a esa identidad propuesta por la presencia de la situación teatral en la ciudad. Y aquellos que se encuentran comprometidos con la secuencia planteada, pueden retirarse, abandonar el camino, intervenir de maneras diversas. Ese libre juego es parte de la propuesta y esa libertad en el ámbito del teatro de deriva, genera un hiato, un interregno en el que habitan sus potenciales artísticos, la incertidumbre, la reinención del tiempo en la vida del espectador.

Esta obra se repitió en 2015 cuando el grupo fue invitado al Festival *Santiago a Mil* en Santiago de Chile, y la ubicaron en el barrio Patronato, con el nombre de *Patronato 999 metros*.

El reino del Revés

El 4 de agosto de 2020 los paulistas fueron sorprendidos en el espacio público con la *Marcha à rè*, performance realizada por el grupo Teatro da Vertigem y el artista Nuno Ramos. Así lo definían las crónicas:

Los conductores que circulaban por la Avenida Paulista el martes por la noche se sorprendieron al ver que los autos iban marcha atrás. Desde las ventanas de los edificios en la concurrida calle, la gente podía ver el tráfico habitual de la región. Sin embargo, esta vez, algo fue diferente: más de 100 vehículos estaban en reversa.

Fue a las diez de la noche cuando el Teatro da Vertigem inició la película-performance *MARCHA À RÉ*, ideada en colaboración con el artista visual Nuno Ramos. La caravana ocupaba la calzada emitiendo una sinfonía inusual. No son las bocinas ni la música, sino el fuerte sonido de los respiradores utilizados en las unidades de tratamiento Covid-19. “En Brasil estamos viendo una marcha triunfal de violencia y abandono [con el coronavirus], creo que lo que proponemos con la actuación es una pequeña reversión de esa energía”, explica Nuno Ramos. “Es como si la actuación ayudara a establecer un cariño solidario en una sociedad cada vez más anestesiada. Apropiándome un poco de lo que vienen diciendo Judith

que estimulan actos productivos. Los gestos creativos engendrados por el espectador, sin embargo, están más allá del control total del artista. En esta brecha entre lo que se propone y lo que se produce, el potencial artístico de recepción

Butler y Vladimir Safatle: la solidaridad se convierte en un afecto revolucionario”, complementa el dramaturgo del proceso, Antonio Durán.¹⁰⁶

Mientras se desarrollaba la performance, la actuación fue filmada por Eryk Rocha. El cineasta lo trasformaría en un filme programado para la Bienal de Berlín de 2020¹⁰⁷.

Esta acción se intersecta en el campo del imaginario de la pandemia en momentos de álgidos conteos diarios de casos y muertos, cuando Brasil llegó a cien mil decesos y se hacía patente que las políticas sanitarias del gobierno de Bolsonaro distaban de lo esperable y se entroncaban en una política de abandono de la vida, lo que Nuno Ramos llamó política de la violencia y el abandono.

Frente a esto se propone una re-versión, una reversa, una marcha atrás, hacia el cementerio de la ciudad, para llegar así a señalar el lugar desde donde partir, para (re)pensar en todo ese tiempo precioso que se tiene mientras existe la vida.

La performance, además, culminaba con el izado de una bandera, con una imagen de la “Serie Trágica”, de Flávio de Carvalho (inspirador de la idea de la marcha atrás, como ya comentamos), y con el trompetista Richard Fermino tocando el himno nacional brasileño sobre el pórtico del cementerio, pero al revés, también en sentido contrario de la partitura. ¿Qué sentidos abre la performance de cuerpos sustraídos, encapsulados en autos, en un medio de enfermedad y contagio? Esta performance depende absolutamente de las condiciones de producción y recepción, articula allí su funcionamiento, en el sentido en que toda escena-espectáculo se manifiesta como un laboratorio político. Reflexiona sobre el funcionamiento de las estrategias de teatralidad y visibilidad en la complejidad de esos días de realismo de muerte.

Acciones como esta nos muestran las implicaciones de lo colectivo en la medida que “replantean los modos de encontrarse y percibir un entorno humano” (Cornago, 2016).

De este modo pudo ser leída y comprendida, según su dramaturgo:

El desprecio e indiferencia respecto al reconocimiento de la absurda cantidad de vidas interrumpidas parece reflejar y, al mismo tiempo, estimular el desarrollo de un

¹⁰⁶ En el artículo “Sobre el reverso: Teatro da Vertigem, 2020”. En: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/10/marcha-a-re-teatro-da-vertigem/>. Traducción de la web del medio

¹⁰⁷ Comisionado e co-producido pela 11a. Bienal de Berlin subir nota
Co-producido por: Festival Internacional de Artes Cênicas Porto Alegre em Cena. Con el apoyo de: Goethe-Institut / Prefeitura de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo / SPcine / SP Film Commission

entorno social cada vez más insensible (...) Este es el contexto amplio de la banalización de la muerte que parece haber adquirido una “materialidad” específica con la que se nutrió y reaccionó el camino creativo. Un escenario miserablemente conocido que, de alguna manera, refleja y corrobora el régimen necropolítico que marca la historia violenta de Brasil, particularmente contra la parte más discriminada y menos favorecida de la población, evidenciando así el proyecto en curso que tiene la actual extrema derecha del gobierno federal, alentado explícitamente (Durán, *ibid.*)

Así reconocemos que en esa articulación entre arte –teatro, cine, música- y cultura – espacio común, hábitat, política- se estaba haciendo uso del sentido de la performance como sustituto de los manifiestos pensada también por Schechner (2011):

Os manifestos eficazes de hoje não são *screeds* mas ações. (...) Na realidade, nestas arenas as ações – ações teatrais incluídas- falam mais alto e mais afirmativamente que os manifestos. (2011, p. 170)¹⁰⁸.

De este modo, *Marcha a ré* no participaría de la estructura de deriva (como *Bom Retiro*) porque como vimos plantea un recorrido único y controlado, minuciosamente establecido por los performers y directores. Sin embargo, el público que en mínima medida pudo estar en la calle, o mirando desde sus balcones, se vio sorprendido por un hecho insólito y de gran despliegue, una circunstancia desmedida en su diseño y realización; el transeúnte, no invitado esta vez a participar giró sobre su cuerpo para mirar el hecho como un desatino, como aquello que se estaba intentando señalar con esta performance-manifiesto en el presente descarnado de la necropolítica de su país.

¹⁰⁸ “Los manifiestos efectivos de hoy no son discursos sino acciones. (...) De hecho, en estos escenarios las acciones –incluidas las teatrales– hablan más fuerte y afirmativamente que los manifiestos”.



Marcha à r  Foto de Matheus José M. en la página web de TV

Teatro mundi/Teatro del mundo

Este recorrido por dramaturgias del público podría resultar eterno o, al menos, mucho más exhaustivo, porque en el teatro brasileño contempor neo las propuestas, tanto en las grandes ciudades, como en cada una de las ciudades y pueblos, se encuentra vital y en contante producción, acompañada de desarrollos historiográficos y críticos por parte de las universidades nacionales, muy estimulantes y actualizados.

Quisiéramos cerrar por ahora este desarrollo sobre públicos, pensando en el modo en que el teatro fue reduciendo los elementos constitutivos de lo que se consideraba propio del lenguaje de la escena, como ya vimos: del descentramiento del texto, al protagonismo del director, las dramaturgias de actor, la incorporación de actores no profesionales, y por fin, la centralidad del valor de los públicos. Es lo que André Eiermann (2012) llamó teatro pos-espectacular, obras o planteos escénicos donde no sólo no se cuenta una historia, sino que la propuesta va desarmar no tanto la idea del espectáculo sino los roles establecidos del drama: las obras que analiza el crítico, muy cercanas a la estética de la instalación, en las que el público es el centro de la obra solo por “el hecho de haber acudido a ese espacio en ese momento. El acto de escuchar, sentir, imaginar o pensar convierte la presencia del público en una forma básica, pero fundamental, de acción colectiva” (Cornago, 2015, p. 47).

Esa forma básica produce efectos de confusión y reacciones diversas, sobre qué hacer con las diferentes situaciones que se puedan dar. Son propuestas en donde se ha restado el último reducto de la dinámica simétrica que había quedado en pie en la clásica fórmula de Peter Brook de 1969:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral (1998, p. 5).

En estas obras el hombre que camina por este espacio vacío, el actor, ha sido sustraído también (o no es el único que caminará en ese espacio). Son dinámicas de público, donde la teatralidad está vehiculizada por la presencia y acción de los espectadores. Ellos caminan y se observan en el espacio, pero esto no produce el sentido utópico de la democracia de la voz. Suelen ser obras de instrucciones, como dijimos, más cercanas a la instalación, solo que se diferencian de éstas porque el espectador no está en situación de inmersión o mera interacción con los objetos (o sujetos) de la instalación, sino que es portador de la acción dramática, o el destilado de lo que ella fuera.

Nos adentramos en un ejemplo de una compañía no brasileña pero situada en su momento en San Pablo, Brasil, en su derrotero por repetir sus obras en distintas partes del mundo. En Buenos Aires estuvieron, sin ir más lejos, en el FIBA 2019. Se trata del grupo Rimini Protokoll, agrupación suizo-alemana, fundada en 2002. En su obra *Remote Buenos Aires*, cuando la hicieron aquí (se inserta el nombre de cada ciudad), el público era reunido en un sitio específico, el cementerio de la Recoleta, y munido cada espectador de auriculares a través de los cuales una voz similar a las de los GPS dictaban instrucciones de movimiento y recorridos que llevaba al grupo a atravesar gran parte de la ciudad realizando distintas secuencias como correr una carrera en Parque Las Heras, entrar a una Iglesia y observar un santo, bailar en el Obelisco o caminar hacia atrás. Vale aclarar que los integrantes del grupo (o sus representantes en la acción acá) “secuestraban” el DNI de los asistentes y lo devolvían al final del recorrido (como garantía de devolución de equipo), con lo cual no podía ser interrumpido o abandonado en algún momento en la mitad.

Las obras que realizaron en Brasil forman parte de esta tónica. Siguiendo a Julia Guimarães en la información que deja en su artículo “Entre amadores, especialistas e espectadores” (2019), en su apartado “A teatralidade cotidiana e o mundo laboral em obras brasileiras do Rimini Protokoll” las obras son *Matraca Catraca – Uma viagem REM*

(2002); *Torero portero* (2005) y *Chácara Paraíso- Mostra de arte policia* (2007), las tres experiencias realizadas con la colaboración de la directora argentina Lola Arias¹⁰⁹.

La primera se trata de un viaje en ómnibus por la ciudad de Salvador, enmarcada por los relatos del chofer. En la segunda, tres porteros brasileños y tres argentinos discuten sobre su labor.

En la tercera, el público recorre diversas salas del edificio SESC Paulista para acompañar el relato presencial (en algunos casos, también a través de dispositivos tecnológicos) de personas que en algún momento de sus vidas atravesaron el ámbito de trabajo de la policía (estos participantes habían sido seleccionados por un anuncio en el diario, como muchas veces sucede en las propuestas del grupo). En esta instalación escénica surgía una diversidad de puntos de vista como estrategia política de la obra para mostrar distintas visiones del mismo fenómeno, a veces contradictorias, sobre la controversial identidad de la policía. En la circulación de la obra, algunos relatores quedaban en situación de hablar con un solo espectador, en otros momentos, el público era invitado a llevar adelante entrenamiento policial, mientras observaban las conductas de los transeúntes de la Av. Paulista con binoculares, escuchando la experiencia de un policía civil, otrora agente encubierto.

Si bien todas las obras se tratan de profesiones distintas, todas se relacionan con el interés del grupo por la cuestión de la vivencia laboral y sus respectivas rutinas y reflejos sociales, por un lado, y por el otro, “há o intento de sublinhar a dimensão de repetição e teatralidade inerente aos papéis sociais vinculados ao mundo do trabalho, aspecto que acena, por sua vez, para os valores que atravessam suas construções sociais” (Guimarães, 2019 p. 70)¹¹⁰

En estas producciones, anteriores a la referida en Buenos Aires, el público participante es dividido en performers y asistentes, aunque estos últimos son frecuentemente parte de la escena, instados a ponerse en el lugar del otro, podríamos decir de un modo inocente.

¹⁰⁹ Esta directora argentina es especialista en dramaturgias de lo real, o biodramas, y en *Audición para una manifestación*, así como en otras de sus obras, sube a escena performers no profesionales para contar sus propias historias, seleccionadas en audiciones. Pero en los casos de sus obras, se establece una dramaturgia organizada, si bien basada en hechos reales, que refleja una situación dramática tradicional, los performers exponen, figuran como actores, el público escucha y mira, sin participar, la situación básica escindida se restaura.

¹¹⁰ “se intenta subrayar la dimensión de repetición y teatralidad inherente a los roles sociales vinculados al mundo del trabajo, aspecto que, a su vez, escenifican los valores que atraviesan sus construcciones sociales”

El tópico barroco de *teatro mundi*, “el mundo es un teatro”, vuelto de metafórico a literal. Más allá del potencial comunitario o político de estas propuestas que atañen a la noción de personas comunes tomando la escena en ámbitos culturales, podemos pensarlas como un hiperrealismo, en el sentido en que la performance recoloca un modelo real en territorios de toma de la palabra, en algunos casos más controlados que en otros. Habría que preguntarse, como siempre, si esa toma de la palabra surge o no de una asignación complaciente por parte del GPS de la obra.

Preguntarse si la división de lo sensible reconoce nuevas partes, nuevos modos de hacer, nuevas acciones posibles y si estas son conquistas (la ganancia de nuevas experiencias y otros espacios de representación sociopolítica) o recompensas (un premio consuelo por “participar”).



Universidad de
San Andrés

Conclusiones

Las dramaturgias contemporáneas escapan a todo intento de clasificarlas o definir las en términos genéricos. Las obras que estas dramaturgias *organizan* son inestables. Evitan, cada una a su modo, la especificidad. No buscan cerrar sentidos, ni colocarse en un campo como objeto acabado. En esto son herederas de las vanguardias y los movimientos contraculturales que atravesaron el siglo pasado. Pero, en una travesía que busca un más allá de la apertura de sentido, la libre interpretación o la ambivalencia temática, se desenvuelven en la exhibición y disponibilización de sus procedimientos.

Como si en tiempos de “hágalo usted mismo” de las redes sociales, la apuesta por la democratización del arte comenzara por mostrar todos los materiales en juego, y, en la mayoría de los casos, constituirse como obra en el ámbito abierto por ese juego. Esto es, en el tiempo compartido con los espectadores.

Se proponen como un crisol de acciones que pueden abreviar en el cuestionamiento de lo público en la ciudad como en la problematización del espacio escénico, en el teatro, o en algún sitio específico, o en las orillas del territorio reconocible del tránsito cotidiano. Complejizan de esta manera el espacio, en una extralimitación activa. La inestabilidad es a veces desborde (del escenario, del teatro como edificio) o a veces viaje a un reino del revés, en el corazón de las calles de un barrio, el río, la avenida principal, el centro de exposiciones.

Participan de la herencia épica de la presentación antes que la representación. En general, no buscan un más allá simbólico, aunque a veces puedan encontrarlo, lo deseen secretamente.

Frente a la percepción contemporánea de la realidad como representación o falsificación, estas dramaturgias elaboran distintos tipos de refutación:

A idéia de que contemporaneamente tudo é espetáculo e que a realidade tornou-se ela própria uma representação deve ser refutada. Ela impede que nos detenhamos sobre o

espetáculo e o espetacular como instâncias ontologicamente distintas da vida de todos os dias e da realidade humana (Ramos 2009, p. 71)¹¹¹

En efecto, en su torsión hacia la ruptura de marcos dramáticos, van un paso más en la construcción de un “desempeño espectacular”, porque crean ostensiblemente un más allá de la realidad o de la naturaleza, una nave para *afectar*, producto de una calidad artística. Si antes comentamos que estas propuestas participativas no nos resultaban divorciadas de la noción aristotélica de catarsis, sí podemos ver, en términos posdramáticos, un distanciamiento de la idea de mimesis, a través de la cual Aristóteles preconizaba “acciones posibles o probables” para los personajes en la situación dramática. Porque esas acciones en estas dramaturgias inestables, actualizan potencias de mundos insospechadas (Ramos) y, en ese sentido, desarticulan la fábula, no ya en el sentido de cuento o historia sino en el sentido de lo “esperable”, lo sucesivo, las formas de la lógica.

No decimos que deje de existir la narración, en más de una propuesta hay una búsqueda precisa por la restauración narrativa: a través de largos procesos de investigación temática, etnográfica incluso, como sucede en las primeras obras de Teatro da Vertigem. También vemos esa necesidad de cavar en la búsqueda del tesoro de las grandes historias literarias y clásicas, allí radica una apuesta a la memoria compartida en forma de archivo, de la que hablaba Taylor (2013), aquello que está incorporado, hecho cuerpo en la sociedad, es revalorizado, revuelto e invocado no en forma de guiones adaptados, sino de relecturas compartidas, como sucede con Gran Sertón, las historias de Alicia, o los clásicos de la dramaturgia moderna.

También aparecen aquellas formas que Sanchís Sinisterra (2012) llamó *narraturgias*, un tipo de teatro hecho de testimonios, reales o ficcionales, contados a público, construidos como fragmentos o retazos de una vida posible.

En todas estas dramaturgias, y mucho más en las propuestas de *invasión*, la idea de performatividad es la clave para comprender la acción dramática, que no sucede en la interacción de personajes en torno a un conflicto, sino en la relación entre la obra y su público. La acción es interacción. La travesía no se da en la escisión entre emisor y

¹¹¹ La idea de que hoy en día todo es espectáculo y que la realidad misma se ha convertido en representación debe ser rebatida. Nos impide detenernos en el espectáculo y lo espectacular como instancias ontológicamente distintas de la vida cotidiana y la realidad humana.

receptor, ese espacio ya no es un intersticio deseable de la escena, en él se disponen lazos, sogas, flechas, en forma de interpelaciones, cuestionamientos, preguntas:

Não se trata de criar uma obra, mas de utilizar a obra para gerar outro tipo de espaço suspenso, aberto, vivo, uma terceira instância instável, heterogênea, que tem muito de criação –ou de estética- porque funciona com materiais sensíveis, mas que não se limita à obra. (Cornago, Fernandes y Guimarães, 2019, p. 14).¹¹²

Entre los materiales sensibles se encuentran, además de los participantes, las memorias superpuestas de los espacios de la ciudad, el pulso de la ciudad -a veces querida, a veces rechazada-, la identidad que eso genera, el vínculo –no siempre armónico- entre los miembros de los grupos de teatro, los linajes y tradiciones, la historia con mayúscula, las historias mínimas, las diversas tramas de la cultura. Como dice Carla Llopis (2015): “Es probable que no estemos añadiendo disciplinas ni entrenamientos, sino que estemos encontrando en ellos lo teatral que ya tienen” (p.138).

No idealizamos las escenas de la dramaturgia contemporánea, sino que apreciamos sus apuestas en términos de ampliación de posibilidades comunicativas o expresivas. Y también, por qué no, en términos de provocación. En muchos casos llevan a la suspensión del juicio, tan a la mano de algunos espectadores –y de los opinadores anónimos de las redes y los medios actuales-. Muchas veces también, el despliegue del universo perceptivo (lo sensorial a la cabeza) choca con el orden del discurso para llevar a una pregunta sobre los cambios culturales, los diversos activismos, los roles sociales, la soberanía, el estatuto de los monumentos o de los objetos de consumo, etc.

En un Brasil –un mundo- complejo, extenso y acuciante, la revalorización de la palabra dramaturgia importa los sentidos de organización, orden y pensamiento. Estos no son cerrados ni impuestos, son precarios como la vida –y las instituciones-.

En el teatro resulta preciosa cierta provisionalidad, se vuelven útiles las convenciones temporarias, se encuentra en la riqueza del ensayo, más que en la fruición del estreno, una forma de hablar y una política de la convivencia.

La dramaturgia inestable nos invita a no saber, ahí solapa su revolución provisoria, su credencial contemporánea.

¹¹² No se trata de crear una obra, sino de utilizar la obra para generar otro tipo de espacio vivo, suspendido, abierto, una tercera instancia inestable, heterogénea, que tiene mucho de creación –o de ética- porque trabaja con materiales sensibles, pero que no se limita a la obra.

Anexo

Ficha técnica de obras mencionadas

Capítulo 1

- **BR-3.** Teatro da Vertigem, 2006

Dramaturgia: Bernardo Carvalho

Atores:

Bruna Lessa - Patrícia, Pernas, Fiel da Tia Selma

Bruno Batista - Edimilson, Pernas, crente da Igreja dos Mortos, Cão e Seringueiro

Cácia Goulart - Evangelista e Rainha Mariana

Daniela Carmona - Helienay Fiel da Tia Selma, Mulher do Senador e Seringueiro

Denise de Almeida - Sereia, Pernas, Sombra de Vanda e Seringueiro

Ivan Kraut - Galego, Pernas, Gladiador, Cão, Oséias, Vendedor de Poeira, Seringueiro e Senador (2005-2006)

Luciana Schwinden - Zulema Muricy/Tia Selma, Mulher de Jonas e Seringueiro

Marília De Santis - Jovelina/Vanda, Princesa, Funcionário de Pedro Biló e Seringueiro

Roberto Audio - Jonas

Rodolfo Arantes - Douglas, Escriturário, Cão e Fiel da Tia Selma

Sérgio Siviero - Dono dos Cães

Sérgio Pardal - Barqueiro, Pedro Biló e Leal

Vanderlei Bernardino - Galego, Pernas, Gladiador, Cão, Oséias, Vendedor de Poeira, Seringueiro e Senador (2007)

Telma Vieira (voz off) - Tia Selma

Assistente de Direção: Eliana Monteiro

Desenho de luz: Guilherme Bonfanti

Direção de Arte e Cenário: Márcio Medina

Figurinos e Adereços: Marina Reis

Criação e Direção Musical: Thiago Cury e Marcus Siqueira

Desenho de som: Kako Guirado - Usina Sonora

Músicos ao Vivo: Amílcar Ferraz Farina (live electronics e cavaquinho), Gabriel Levi (acordeão) -2006

Músicos Gravados: Alessandra Grani (voz), Marília De Santis (voz canção de ninar), Marcus Siqueira (violão,guitarra,teclado e samplers), Ricardo Campello (didijeridoo), Thiago Cury (teclados e samplers)

Coordenação Teórica e Dramaturgismo: Sílvia Fernandes e Ivan Delmanto

Assistente de Direção Musical e Sonoplastia: Amílcar Ferraz Farina

Captação de Áudios: Thiago Cury (Brasilândia Brasília e Brasília, Centro de SP e Cantareira)

Operador de Som: Jayson Rocha (2006) e Rafael Silvestrini (ensaios abertos)

Auxiliar de Operação de Som: Daniel Lima

Técnico de som: Alessandro Gratão

Assistentes de Direção de cena: Carol Pinzan e Suzana Aragão (2006), Zan Martins (2007)

Preparação Corporal: Cuca Bolaffi (máscara neutra) Daniela Biancardi e Luciana Viacava (análise do movimento e jogo da máscara), Inês Aranha (preparação do ator)

Canto: Laércio Resende

Assessoria Vocal: Mônica Montenegro

Orientação Xamânica; Lynn Mário Menezes de Souza

Captação de Imagens: Elisa Capai (Viagem), Daniel Zanardi (ensaios)

Fotografia: Cláudia Calabi (viagem), Edouard Fraipont, Maria Navarro (Rio de Janeiro), Marina Reis, Nelson Kao, Roberto Audio (viagem), Thiago Bortolozzo

Supervisão de Oficinas em Brasilândia: Maria Lúcia Pupo

Estagiários de Direção: André Queiroz, Carol Pinzan, Marília Risi, Suzana Aragão

Estagiários de Iluminação: Andréia Kreis, Arianne Vitale, Fernanda Almeida, Juliana Lobo, Lúcia Ramos, Luiz Carlos Oliveira, Marcos Nasci, Nana Yazbeck, Violeta Rios Vera

Estagiários de Direção de Arte: Adriana Harumi, Carol Piedade, Gustavo Xella, Inaê Luz, Juliana Belmonte, Juliana Pikel, Nelson Kao, Rachel Lacerda, Rebecca Beolchi, Ricardo Leite, Roberta Moreira, Rodrigo Agostini, Simone Maggio, Tatiane Vanessa Nascimento, Thereza Faria, Sarah Isaac

Estagiários de Música: Aguinaldo Nicoleti, Alessandra Grani, Ricardo Urquizas Campello

Estagiários de Produção: Anna Vitiello, Camila Ivo, Mariana Goulart, Rê Bertelli, Rodrigo Frias, Tais Somaio, Wellington Almeida

Equipe de Montagem de Iluminação (2006): Camilo Bonfanti, Lucas Nicácio, Carlos Henrique Machado Braga, Reginaldo Ferreira

Operadores de Iluminação: Fernanda Almeida (mesa) e Eduardo Oliveiras (seguidor)

Cenotécnico: Vinícius Simões

Contra-regragem (2006): Roberta Moreira, Ronaldo Ferreira, Manoel da Silva Souza, Helio Silva Moudego

Equipe da Montagem de Cenário (2006): César Lopes dos Santos, Cláudio Gonçalves, Dimitri Kuriki, Fernando Luiz Romero, Haroldo Alves, Leonardo Benício, Ricardo Ushida, Volmi Simões

Grafite: Paulo Ito

Pinturas: Nelson Kao

Costureira: Maria Célia de Paula

Adereços de Luz: Marina Reis

Técnico de Adereços e Figurinos: José Franciso de Paula

Confecção de máscaras (látex): Helô Cardoso e Verônica Arias

Máscaras de Fotografia: Marina Reis e Nelson Kao

Tripulação Almirante do Lago (embarcação - 2006): Antonio Aparecido dos Santos, Adilson Borges da Silva, Cláudio Ferreira Gomes, Clóvis de Souza Amado, Francisco Bazan, Ivan do Nascimento, Jair Miranda da Silva, José Aparecido, Mamede Miranda da Silva, Manoel Messias, Rodrigo Matias, Silvio Francisco Bertoldi

Assistente de Produção (2006): Ana Paula B. Donaire

Produção executiva: Carol Di Deus, Daniela Renzo, Erlon Souza e Paula Michi (2006),
Elizete Jeremias e Janaína de Assis (2007)

Direção de Produção: Walter Gentil (2006), Henrique Mariano- H2E Produções(2007),
Teatro da Vertigem

Secretária: Janaína de Assis

Assessoria de Imprensa (2006): Canal Aberto Márcia Marques

Assistente: Daniele Valério

Produção: Teatro da Vertigem

Concepção e Direção Geral: Antônio Araújo

- Ações Cariocas, 2008

Performer, autora, diretora: Eleonora Fabião

Fotografia: André Lepecki

- *Alice Através do Espelho*. Armazém Companhia de Teatro, 1999

Inspirado na obra de Lewis Carroll

Direção: Paulo de Moraes

Dramaturgia: Maurício Arruda Mendonça

Elenco:

Carolina Kasting/ Liliana Castro / Lisa Eiras (Alice)

Patrícia Selonk (Chapeleiro Maluco)

Simone Mazzer (Rainha)

Sergio Medeiros (Dodgson)

Maurício Grecco / Marcelo Guerra / Jopa Moraes (Gato Que Ri)

Simone Vianna / Verônica Rocha / Andressa Lameu (Lebre no Cio)

Felipe Grinnan / Marcos Martins (Lagarta)
Ricardo Grings / Ricardo Martins (Rei)
Flávia Menezes (Dormundongo)
Ana Paula Pedro / Isabel Pacheco (Duquesa)
Concepção de Espaço Cênico: Paulo de Moraes
Cenografia: Paulo de Moraes e Gelson Amaral
Figurinos: João Marcelino
Adereços: Gelson Amaral
Iluminação e Trilha Sonora: Paulo de Moraes
Fotografias: Mauro Kury
Projeto Gráfico Original: Maurício Grecco
Produção Executiva: Flávia Menezes
Patrocínio: Petrobras
Produção: Armazém Companhia de Teatro

Capítulo 2

- *A última palavra é a penúltima 2.0*. Teatro da Vertigem 2014

Diretores artísticos: Antônio Araújo, Eliana Monteiro

Diretor técnico e light designer: Guilherme Bonfanti

Atores

Roberto Audio

Sérgio Pardal

Mawusi Tulani

Kathia Bissoli

Daniel Farias

Nicolas Gonzales

Luís Mármora

Atriz e preparação corporal: Miriam Rinaldi, Lucienne Guedes

Ator colaborador e preparação corporal: Sérgio Siviero

Direção de arte: Laura Vinci

Trilha sonora original: Erico Theobaldo

Engenharia de som: Kako Guirado
Vídeo mapping e operação de vídeo: Grissel Piguillem
Figurinista: Arianne Vitale Cardoso
Assistência de cenografia: Marília Teixeira
Direção de palco: Isabella Neves
Operação de som: Joana Flor
Operação de vídeo: Kuka Batista
Operação de luz: Gabriela Araújo
Contra-regra: Daniel Roque
Assistência figurino: Talita Matos
Direção de produção: Roberta Val e Teatro da Vertigem
Produtora: Beatriz Cyrineo

Assistência de produção: Marcelo Leão
Serviços gerais: Idacy Sousa Lopes, Dalva Cardoso serviços gerais
Assessoria de imprensa: Canal Aberto – Márcia Marques
Design gráfico: Amanda Antunes

- **Julia.** Christiane Jatahy, 2011

Baseado no texto *Senhorita Julia* de August Strindberg

Concepção, Direção E Adaptação: Christiane Jatahy

Atores: Julia Bernart E Rodrigo Dos Santos

Concepção Do Cenário: Christiane Jatahy E Marcelo Lipiani

Direção De Arte E Cenário: Marcelo Lipiani

Fotografia E Câmera Filme: David Pacheco

Câmera Ao Vivo: Paulo Camacho

Desenho De Luz: Renato Machado E David Pacheco

Figurinos: Angele Frós

Trilha Sonora: Rodrigo Marçal
Orientação Corporal: Dani Lima
Sistema De Vídeo: Julio Parente
Operador De Vídeo: Felipe Norkus e Bruno Drolshagen
Operador De Luz: Leandro Barreto
Diretor De Palco: Thiago Katona
Participação No Filme: Tatiana Tiburcio
Produção No Rio De Janeiro: Claudia Marques
Tour Manager: Henrique Mariano

- *A marca da água*. Amazém Complanhia de Teatro, 2012.

Dramaturgia: Maurício Arruda Mendonça e Paulo de Moraes

Direção: Paulo de Moraes

Elenco:

Patrícia Selonk (Laura)

Ricardo Martins (Pedro, o pai)

Marcos (Jonas)

Marcelo Guerra (Domênico)

Lisa Eiras (Eugênia, a mãe)

Música: Ricco Viana

Iluminação: Maneco Quinderé

Figurinos: Rita Murtinho

Cenografia: Paulo de Moraes

Vídeo: Rico e Renato Vilarouca

Arte do Cartaz: Jopa Moraes

Projeto Gráfico: Alexandre de Castro

Fotografias: Mauro Kury

Assistente de Cenografia: Ricardo Martins

Assistente de Direção: Kátia Jorgensen
Assistente de Produção: Fernanda Camargo
Produção Executiva: Flávia Menezes
Patrocínio: Petrobras
Produção: Armazém Companhia de Teatro

- ***Grande Sertão: Veredas***. Bia Lessa, 2018

Idealização e Realização – 2+3 Produções Artísticas Ltda.

Concepção, Direção Geral, Adaptação e Desenho de Luz – Bia Lessa

Elenco: Balbino de Paula, Caio Blat, Daniel Passi, Elias de Castro, Leon Góes, Leonardo Migliorin, Lucas Oranmian, Luisa Arraes, Luiza Lemmertz, Clara Lessa

Concepção Espacial: Camila Toledo, com colaboração de Paulo Mendes da Rocha

Música: Egberto Gismonti

Colaboração: Dany Roland

Paisagem Sonora: Fernando Henna e Daniel Turini

Projeto de Áudio: Marcio Pilot

Adereços: Fernando Mello Da Costa

Figurino: Sylvie Leblanc

Desenho de Luz: Binho Schaefer

Diretor Assistente: Bruno Siniscalchi

Assistente de Direção: Amália Lima

Direção Executiva: Maria Duarte

Produtor Executivo: Arlindo Hartz

Colaboração: Flora Sussekind, Marília Rothier, Silviano Santiago, Ana Luiza Martins Costa, Roberto Machado

Idealização e Realização: 2+3 Produções Artísticas Ltda.

Agradecimento especial à viúva do Autor, a quem a obra foi dedicada, Aracy Moebius de Carvalho Guimarães Rosa, à Nonada Cultural e a Tess Advogados.

Capítulo 3

- *O paraíso perdido*. Teatro da Vertigem, 1992

Roteirização: Antônio Araújo e Sérgio de Carvalho

Atores: Cristina Lozano (1992) Daniella Nefussi (1992) Eliana César (1992) Evandro Amorim (1992) Johana Albuquerque (1992) Luciana Schwinden (2002) Lucienne Guedes (1992) Luís Miranda (2002) Marcos Lobo (1992) Marta Franco (1992) Matheus Nachtergaele (1992) Mika Winiavier (2002) Miriam Rinaldi (2002) Ricardo Iazetta (2003) Roberto Audio (2002) Sérgio Mastropasqua (1992) Sérgio Siviero (2002) Vanderlei Bernardino (1992)

Músicos: Alexandre Galdino - voz (2002) Atílio Marsiglia - violino (1992 - 2002) Camila Lordy - teclado e voz (2002) Eduardo Areias - voz (2002) Fabiana Lian - voz (1992) Flávia Maria - voz (2002) Giovanna Sanches - voz (2002) Isaías Cruz - violino (1992) Laércio Resende - órgão (1992) Magda Pucci/Marcos A. Boaventura - percussão (1992) Marta Franco - voz (1992) Miguel Barella - guitarra (1992 - 2002) Paulo Scharlack - guitarra (1992 - 2002) Rita Carvalho - voz (2002) Roseli Câmara - percussão (2002) Cláudio Gutierrez - percussão (2003)

Assistente de Direção: Eliana Monteir

Composição e direção musical: Laércio Resende

Figurinos, adereços e visagismo: Fábio Namatame

Desenho de luz: Guilherme Bonfanti Marisa Bentivegna

Operador de Luz: Camilo Bonfanti (2003)

Coordenação de pesquisa corporal: Antônio Araújo Daniella Nefussi Lúcia Romano
Lucienne Guedes

Direção coreográfica: Lúcia Romano/Lucienne Guedes

Assessoria corporal: Cibele Cavalcanti (Laban) Lúcia Romano (Laban) Marcelo Milan (acrobacia) Maria Thaís (acrobacia) Tica Lemos (improvisação de contato)

Concepção gráfica/concepção espacial: Uni-Design e Arquitetura (1992) Luciana Facchini (2002)

Fotografia – divulgação: Cláudia Calabi (2002) Edouard Fraipont (2002) Eduardo Knapp (1992) Lenise Pinheiro (2002)

Consultoria teórica em física Andréa Bindell

Produção executiva e administração G. Petean & Danilo Ravagnani (1992) João Federicci (2002)

Produção de viagens: Daniel Zanardi (2002)

Divulgação: G. Petean & Danilo Ravagnani e Teatro da Vertigem (1992) Canal Aberto - Márcia Marques (2002)

Concepção e direção geral Antônio Araújo

- ***Ensaio para Danton.*** Companhia do Latão, 1996

Autor: Georg Büchner, em tradução de Christine Roehrig e Marcos Renaux

Adaptação e direção geral: Sérgio de Carvalho

Elenco: Márcio Marciano, Maria Tendlau, Georgette Fadel, Ney Piacentini, Gustavo Bayer, Nelly Sampaio.

(Sin más información disponible).

- ***A Bao A Qu – Um lance de dados.*** Cia. Dos Atores, 1991

Concepção e Direção: Enrique Diaz.

Elenco: André Barros, Alexandre Akerman, Anna Cotrim, Bel Garcia, Gustavo Rocha [Gasparani], Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro.

Assistente de Direção: Eleonora Fabião.

Preparação e Direção Corporal: Lúcia Aratanha.

Cenário: Paula Joory e Drica Moraes.

Figurino: Marcelo Olinto e Drica Moraes.

Direção Musical e Composições: Carlos Cardoso.

Iluminação: Luiz Paulo Nenen.

Programação Visual: Mariana Roquette Pinto.

Fotografia: Levindo.

Divulgação: Luiz Salem e Márcia Cabrita (Aveia Cômica).

Direção de Produção: Susana Ribeiro e Marcelo Valle.

Produção Executiva: Débora Guimarães e César Augusto.

Cenotécnico: Humberto e Celso.

Maquiador: Walter do Valle.

Produção Musical: Rhaga.

Eletricistas: Néelson Leão e David.

Contra-regras: Márcia Morelli, Marco Antônio Rosas e Célio Rentroia.

Patrocínio: Kiko Motos e Consórcio Auto América.

Capítulo 4

- *A floresta que anda*. Christiane Jatahy. 2015

Inspirado em “Macbeth”, de William Shakespeare

Com JULIA BERNART

Criação, Dramaturgia e Direção ao Vivo CHRISTIANE JATAHY

Concepção Espacial CHRISTIANE JATAHY e MARCELO LIPIANI

Filmes CHRISTIANE JATAHY e PAULO CAMACHO

Câmera ao Vivo e Iluminação PAULO CAMACHO

Direção de Arte e Cenário MARCELO LIPIANI

Projeto de Som e Sonoplastia ESTEVÃO CASÉ

Figurino FAUSE HATEN

Colaboração Artística JULIA BERNART, ISABEL TEIXEIRA, STELLA RABELLO,
FERNANDA BOND, HENRIQUE MARIANO and PAULO CAMACHO

Assistente de Direção e Interlocução Artística FERNANDA BOND
Sistema de Vídeo JULIO PARENTE
Música ao Vivo e Operação de Vídeo FELIPE NORKUS
Coordenação Técnica e Operação de Vídeo BRUNO DROLSHAGEN
Contrarregra e Assistente de Câmera THIAGO KATONA
Diretor de Palco e Barman DIOGO MAGALHÃES
Assistente de Iluminação LEANDRO BARRETO
Operadores de Som BENHUR MACHADO
Direção de Produção e Tour Manager HENRIQUE MARIANO

Coprodução: Le CentQuatre (Paris/França), Odéon Théâtre de l'Europe (Paris/França), Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt/Alemanha), Tempo Festival (Rio/Brasil), Cena Contemporânea (Brasília/Brasil) e Sesc (São Paulo/Brasil).

Patrocínio: Petrobras

As imagens das obras da série Híbridos foram gentilmente cedidas pelo artista Walmor Corrêa.

- **Bom Retiro 958 mts.** Teatro da Vertigem. 2012

Criação Teatro da Vertigem

Dramaturgia Joca Reiners Terron

Atores

Bia Bouissou Coro de Consumidores / Coro de Modelos / Coro de Cracômanos /
Manequim Cantora / Besta de Carga / Mulher da Briga / Catadora / Vestido Vermelho
/ Costureira / Agente Sanitário / Conrado Caputto Segurança do Shopping / Coro de
Consumidores / Coro de Modelos / Coro de Cracômanos / Catador / Agente Sanitário
/ Elton Santos Coro de Consumidores / Coro de Cracômanos / Coro de Modelos /
Besta de Carga / Catador / Agente Sanitário / Ícaro Rodrigues Abandonado / Coro de
Consumidores / Coro de Cracômanos / Besta de Carga / Agente Sanitário / João Attuy
Coro de Consumidores / Coro de Modelos / Coro de Cracômanos / Besta de Carga /
Catador / Agente Sanitário / Kátia Bissoli Coro de Consumidores / Coro de Modelos

/ Coro de Cracômanos / Manequim Cantora / Besta de Carga / Manequim em Desconto / Catadora / Vestido Vermelho / Costureira / Agente Sanitário / Luciana Schwinden Consumidora / Gerente da Oficina de Costura / Mawusi Tulani Faxineira Filósofa / Coro de Consumidores / Coro de Modelos / Manequim com Coração / Naia Soares Coro de Consumidores / Coro de Modelos / Coro de Cracômanos / Manequim Cantora / Besta de Carga / Catadora / Vestido Vermelho / Costureira / Agente Sanitário / Raquel Morales Noiva / Coro de Consumidores / Coro de Modelos Coro de Cracômanos / Vestido Vermelho / Agente Sanitário / Renato Caetano Coro de Consumidores / Coro de Modelos / Coro de Cracômanos / Besta de Carga / Catador / Agente Sanitário / Roberto Audio Cracômano / Terrorista Poético / Samuel Vieira Coro de Consumidores / Coro de Modelos / Coro de Cracômanos / Besta de Carga / Catador / Agente Sanitário / Sofia Boito Radio Infinita / Coro de Consumidores / Manequim Defeituosa / Atriz convidada residente / Laetitia Augustin-Viguiier Guia / Vestido Vermelho / Mulher da Briga / Boneca

Desenho de luz Guilherme Bonfanti

Direção de Arte Amanda Antunes e Carlos Teixeira

Desenho de Som Kako Guirardo

Trilha Sonora Original Erico Theobaldo e Miguel Calda

Figurinos Marcelo Sommer

Coordenação de Figurinos Kassia Garcia

Dramaturgismo Antonio Duran

Conteúdo de Imagens Grissel Piguillem e Midiadub

Colaboração workshops 1º fase Sergio Siviero e Carolina Bianchi

Direção de Movimento e Coreografia Renata Melo

Assessoria Vocal Isabel Setti

Pesquisadora Participante Beth Néspoli

Assistente de Direção 1º fase Mauricio Perussi

Assistente de Direção 2º fase Francis Wilker

Estagiária de Direção Patricia Bertucci

Operador de Luz Rafael Souza Lopes

Técnico de Luz Pedro Castagna

Estagiários de Luz Aline, Nubia Genaro, Juliana Marsola, Mariana, Isadora Giuntini, Isadora Adamy e Otavio Augusto

Operador de Som Miguel Caldas

Técnicos de Som. Alan Yamamoto Escarjadillo, Luiz Augusto Ignacio (Duquinha),
Fábio Ferreira e Rodrigo Roman

Movimentação de som ao vivo Luiz Augusto Ignacio (Duquinha) e Fábio Ferreira

Operadora de Vídeo Kuka Batista

Direção de cena Rafael Bicudo

Contrarregras Alex Muniz , Cleuton Peterson, Eduardo Feitosa, Eneas Leite e Lucas
Souza

Estagiários de Direção de Arte Alicia Jeannin e Hugo Cabral

Adereços Teresa Barros

Cenotecnia Gerson Rodrigues e Lazaro Ferreira

Efeitos e Maquinárias Gerson Rodrigues

Eletricista Armando Mendes

Ajudantes de Elétrica Cristiano Mendes e Manoel Messias

Workshop teatro de objetos Osvaldo Gabrielli

Fotos Flavio Portella e Nelson Kao

Projeto Gráfico Luciana Facchini e Marina Oruê

Assessoria de Imprensa Marcia Marques – Canal Aberto

Estagiário de Produção 1º fase Val Barro

Assistência de Produção 2º fase Iza Marie Miceli e Karol Korsakoff

Produção Executiva Stella Marini

Direção de Produção Teatro da Vertigem e Henrique Marian

Co-direção Eliana Monteiro

Concepção e Direção Geral Antônio Araújo

- ***Marcha a rè.*** Teatro da Vertigem. 2020

Criação e direção artística: Antonio Araujo / Eliana Monteiro / Guilherme
Bonfanti

Artista convidado: Nuno Ramos

Dramaturgismo: Antonio Duran

Composição Sonora: Erico Theobaldo
Figurinos: Renato Bolelli Rebouças
Design Gráfico: Guilherme Luigi
Trompetista: Richard Fermino
Direção de produção: Rachel Brumana
Assistência jurídica: José Augusto Vieira de Aquino
Produção Executiva: Giovanna Monteiro / Paulo Gircys

Assistentes de apoio: Fernando Ruiz Braul / José Guilherme Lobarinhas Jr. / Vicente Antunes Ramos

Fotos: Matheus José Maria
Equipe técnica: Diego F F Soares / Kuka Batista / Zé Galinha
Cenotécnico: José Dahora
Assistente cenotécnico: Rafael Guirado Neto
Engenheiro de som (performance): Tomé de Souza
Assistente de engenheiro de som: Lígia Ferraz
Redes Sociais: Juliana Paié
Transmissão ao Vivo: Valentina Denuzzo

FIGURANTES

Motoristas Carros Funerários: Carlos, Emerson, Lucas e Otoniel

Motoristas Carros de Som: Cleiton Frizzo de Moura / Cristiano Gomes Monteiro / Jean Gonçalves de Oliveira / Thiago Torres de Andrade

Participantes motoristas: Adriano Lino / Alex Martins, Aline de Almeida Olmos / Ana Catarina Mousinho / Ana Paula França / Ana Paula Hisayama / Ana Tatit / Andre Boll / Angélica Gonçalves Garcia / Anna Juni / Artur Hideki Okutani / Beatriz Sayad / Benjamim Saviani / Bernardo Carvalho / Bruno Mascarenhas / Caio Christian / Camilo Bonfanti / Camilo de Leis Goes / Carminha F. Gongora / Carol Badra / Caroline Monteiro / Caroline Pedro / Catarina Couto / Cynthia Margareth de Campos Ferreira / Débora Naso / Denilson Silva Souza / Denise Carrasco Fujimoto / Eduardo Fragoaz de Souza / Edva Aguilar / Everton Ballardin / Esther Hamburger / Federico Concilio / Felipe Nelson Crocco / Felipe Cornello de Paiva Caldeira Brandt / Filipe

Aguiar de Vasconcelos da Rocha Vianna / Flavia Pedras Soares / Francisco Lima Dal Col / Gabriela Longman / Georgea Miessa / Glaucio Luiz Cruz Farina / Gustavo Delonero / Harete Vianna Moreno / Heloisa Espada / Heloisa Passos / Hugo Faz / Isabella Maria Davenis Armentano / Joana Longman Campos Brasileiro / Joana Reiss Fernandes / João Ramos / João Sodré / Kathleen Monteiro / Kathleen Monteiro / Larissa Janotti / Leandro Sasso / Leonardo Monteiro / Letícia Rosa / Lizandra Magalhães / Lorayne do Vale / Lorenzo Mammi / Lucas Reitano / Lucas Simões / Lucienne Guedes / Luiz Fernando Ramos / Luiz Gustavo Sobral Fernandes / Marcelo Denny / Marcelo Moreschi / Marcos Miraes / Mariana Carvalho / Mario Filho / Marta F Sambiase / Marta Maria Okamoto / Mateus Rodrigues / Mauro Tadeu Sanches / Naiara Laila Carvalho / Nara Zocher / Nathalia Monteiro / Patricia Curti Bresser Pereira / Paula Alzugaray / Paula Kramer Spineli / Paulo Pasta / Paulo Augusto de Pinho Neto (Barcellos) / Paulo Endo / Pedro de Freitas / Pedro Vianna Godinho Peria / Pierre Lauwers / Rafael Steinhauser / Raul Garcia Simões / Rodrigo Alfer / Rodrigo Andrade / Rodrigo Bolzan / Rogerio dos Santos / Rosane Muniz / Sandra Antunes Ramos / Selma Caetano / Sônia Sobral / Thais Franco / Thomas Huszar / Tiago Ferro / Tonilara Prates / Verônica Veloso / Victor Frangipani de Oliveira Lima / Vinicius Selicani / Vinicius Selicani Rossite / Wanderley Andrade Cista Lima / William Zarella Jr / Wladimir Lopes de melo / Yara de Novae

VÍDEO

Filme de: Eryk Rocha

Fotografia: Miguel Vassy / Janice d'Avila / Luísa Dalé / Júnior Lopes

Montagem: Renato Vallone

Operador de som direto e Desenho de Som: Rubén Valdes

Produção: Margarida Serrano / Paula Macedo

Assistente de Câmera: Gabriela Akashi / Hellen Braga / Jerê Nune

Assistente de som direto: Rodney Blanco

Assistência de produção: João Alves / Thaís Cris

Maquinária: Tatu / Logger / Juliana Borghi

Marcação de cor: Alice Andrade Drummond

Masterização: Matheus Rufino

Créditos: Guilherme Luigi / Equipe Aruac Filmes / Eryk Rocha / Gabriela Carneiro da Cunha / Margarida Serrano / Alba Roque / Tamara Andrade

Performance criada pelo Teatro da Vertigem, com a colaboração de Nuno Ramos

04 de agosto de 2020 na cidade de São Paulo, Brasil

Comissionado e co-produzido pela 11ª. Bienal de Berlin

Co-produzido por: Festival Internacional de Artes Cênicas Porto Alegre em Cena

Com o Apoio de: Goethe-Institut / Prefeitura de São Paulo / Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo / SPcine / SP Film Commission



Universidad de
San Andrés

Bibliografía

Abreu, Kil. (2011) “Da retomada do dissenso. Notas sobre experiencia e forma no teatro brasileiro contemporâneo” En: Próximo Ato. Teatro de Grupo. San Pablo. Itaú Cultural. Pp. 140-147

Agamben, Giorgio. (2008) “¿Qué es lo contemporáneo?”
<https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content>

Aristóteles. Poética. (1991) Buenos Aires. Leviatán.

Aguilar Gonzalo y Mario Cámara. La máquina performática: la literatura en el campo experimental, 2019.

Alcántara Mejía, José Ramón y Yangali Vargas, Jorge Luis (coords.) (2021) Escrituras múltiples de la escena teatral latinoamericana. Ciudad de México. Universidad Iberoamericana.

Araújo, Antonio (2011). “Dramaturgia en el colectivo: Intervenciones en espacios urbanos y proceso colaborativo en el “Teatro da Vertigem” en Repensar la dramaturgia. Murcia, CENDEAC.

----- (2008) “A Encenação em Processo”. São Paulo. Artigo publicado em ocasião do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós graduação em artes cênicas.

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Antonio%20Carlos%20de%20Araujo%20Silva%20-%20A%20Encenacao-em-Processo.pdf>

----- (2002) “A gênese da Vertigem – o processo de criação de “O Paraíso Perdido”. (Dissertação de Mestrado) São Paulo: USP, 2002.

----- (2006) “O Processo Colaborativo no Teatro da Vertigem”. En: Sala Preta – Revista do PPG em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 06, pp. 127-133.

----- con Acevedo, José Fernando y Tendlau, María (orgs.) (2011). Próximo Ato. Teatro de Grupo. San Pablo. Itaú Cultural. Pp. 52-56

Arêas Peixoto, Fernanda y Gorelik Adrian (Comps.) (2016) Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente. Buenos Aires, Siglo XXI.

Azevedo, José Fernando. (2011) “O proceso teatro (notas para um programa de trabalho”. En: Próximo Ato. Teatro de Grupo. San Pablo. Itaú Cultural. Pp. 129-139

Beckett, Samuel. (1987) Pavesas. Barcelona. Tusquets.

Badiou, Alain. (2015) Rapsodia para el teatro. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

Barba, Eugenio. (1997) Teatro. Soledad, oficio y revuelta, Buenos Aires, Catálogos, pp. 203-205

- (1976) Tercer teatro. Coloquio internacional de UNESCO. “Théâtre des Nations”. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4826/197605P66>
- (2020) Quemar la casa. Buenos Aires. Interzona.
- Barthes, Roland. (2009). Escritos sobre teatro. Introducción de Jean-Loup Rivière (2002). Buenos Aires, Paidós.
- (1993) El placer del texto. Seguido por Lección Inaugural. Madrid. Siglo XXI.
- (2013) Variaciones sobre la escritura. Buenos Aires. Paidós.
- Benjamin, Walter. (2014) “El autor como productor”. En: Iluminaciones, Taurus.
- Bianchini, Samuel y Verhagen, Erik (eds.) (2016) Practicable. From participation to interaction in contemporary art. The MIT Press.
- Bishop, Claire (2006) Participation. Londres. Whitechapel Gallery/MIT Press
- (2008) Installation Art. A critical History. Londres. Tate publishing.
- (2012) Artificial hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Londres. Tate publishing.
- (2017) Infiernos Artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría. Madrid. Taller de Ediciones Económicas.
- Bleeker, Maaïke (2019) “Mostrar lo que no puede ser visto. La perspectiva en la puesta en escena posdramática”. En: Hang-Muñoz (comp.) El tiempo es lo único que tenemos. Buenos Aires. Caja negra.
- Blejmar, Jordana; Page, Philippa y Sosa Cecilia (Eds.) (2020) Entre/Telones y pantallas. Afectos y saberes en la *performance* argentina contemporánea. Buenos Aires. Librería.
- Boal, Augusto. (2016) La estética del oprimido, Interzona.
- (2017) Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Buenos Aires. Corregidor.
- (2022) El arco iris del deseo. Buenos Aires. Interzona.
- Bourriaud, Nicolas (2006) Estética de lo performativo. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- (2020) Inclusiones. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- Brook, Peter. (1998) El espacio vacío. Buenos Aires. Biblos.
- Camargo Costa, Iná. (2011) “Oteatro de grupo e alguns antepassados” En: Próximo Ato. Teatro de Grupo. San Pablo. Itaú Cultural. Pp. 52-56
- (2017) “Arte contra a barbárie” En: Enciclopedia Latinoamericana. <http://latinoamericana.wiki.br/es/entradas/a/arte-contra-a-barbarie>
- Butler, Judith. (2008) El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Madrid. Paidós.

------(2017) Cuerpos aliados y lucha política Hacia una teoría performativa de la asamblea. Bogotá. Planeta.

Cámara, Mario. (2011) Cuerpos paganos. Usos y efectos de la cultura brasileña (1960-1980). Buenos Aires. Santiago Arcos.

------(2017) Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época. Buenos Aires, Librería.

------(2017) Con Roxana Patiño (editores) ¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina. Villa María. Editorial Universitaria Villa María.

Carreira, André (2017) Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia. Buenos Aires. Ediciones Documenta/Escénicas.

------(2014) Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. En: GT - História das Artes do Espetáculo. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC

------(2011) “Teatro de grupo. Un territorio multifacético”. En: Próximo Ato. Teatro de Grupo. San Pablo. Itaú Cultural. Pp.42-48.

------(2006) “O Teatro de Grupo e a construção de modelos de trabalho do ator no Brasil nos anos 80-90”. Memória ABRACE X (Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). Rio de Janeiro, p. 75-76

Carvalho, Sergio de. (2011) “Atitude modernista no teatro brasileiro” En Próximo Ato. Teatro de Grupo. San Pablo. Itaú Cultural. Pp. 100-105.

Casagrande, Aline (2013) “Brasil: Un teatro iluminado”. El País, suplemento cultural. Madrid, 16 de octubre.

CastroFritsch, Valter Henrique (org.) (2019) Dramaturgia. Poéticas do Moderno e do Contemporâneo. Rio de Janeiro. Editora Bonecker Ltda.

Cohen, Renato (2002) Performance como linguagem. Criação de um tempo-espço de experimentação. San Pablo. Editora Perspectiva.

Cornago, Óscar. (2015) “¿Qué estamos haciendo aquí? Dramaturgias del público”. En: Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia. Abada. Madrid.

----- (2005) “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”. Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral. Año I, Nro. 1, Agosto 2005.

------(2015) Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia. Abada Editores. Madrid.

------(2016) “¿Y después de la performance qué?” Público y teatralidad a comienzos del Siglo XXI. Urdimento, v.1, n.26, p. 20 - 41, Julho 2016

------(2016) “Un teatro de acciones mínimas”. En: Revista Artesscena N°2 / Pag. 1-24 ISSN 0719-7535

----- (2010) (Coord), Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, pp. 27-45.

----- (2019) con Fernandes Sílvia y Guimarães Julia (Orgs.) O teatro como experiencia pública. San Pablo. Hucitec.

Corrieri, Augusto. (2019) “La piedra, la mariposa, la luna y la nube. Notas sobre la dramaturgia en la era ecológica”. En: En: Hang-Muñoz. El tiempo es lo único que tenemos. Buenos Aires. Caja Negra.

Costa Silva, André. (2018) “El juego y la escritura: ¿promueve la dramaturgia contemporánea una nueva teatralidad?” En Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad. Vol. 9, Núm. 14. Universidad de Veracruz.

Da Silva, Maria Christina (2008) O Teatro De Arena na Arena do Brasil. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História FAFICH -UFMG / Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas. Orientadora: Profª Drª Heloisa Starling. BELO HORIZONTE

Debord, Guy. (2014) La sociedad del espectáculo. Buenos Aires. La marca editora.

Deregnoncourt, Marine (2020) A Floresta Que Anda La Forêt Qui Marche Création De Christiane Jatahy Inspirée Par Macbeth De William Shakespeare 2016. Recuperado de: https://www.academia.edu/84495429/A_Floresta_Que_Anda_La_For%C3%AAt_Qui_Marche_Cr%C3%A9ation_De_Christiane_Jatahy_Inspir%C3%A9e_Par_Macbeth_De_William_Shakespeare_2016.

Deleuze, Gilles (1992) El agotado. En: <https://edespecial8.files.wordpress.com/2014/07/gilles-deleuze-el-agotado.pdf>

Deiró Nosella, Berilo Luigi; De Medeiros, Elen y Oliveira Neves, Larissa de. (orgs.) (2020) Perspectivas sobre o drama moderno brasileiro. Um cruzamento de olhares entre o popular, o estético e o político. FALE/UFMG, Belo Horizonte.

Desgranges, Flávio y Simões Giuliana. (2020) O ato do espectador. Perspectivas artísticas y edagógicas. San Pablo. Hucitec.

----- (2019) “O hiato entre o que é proposto pelo artista y lo que é producido pelo espetador. En: Cornago, Oscar, et. Al (orgs.) O teatro como experiencia pública. San Pablo. Hucitec Editora.

----- (2018) “La pedagogía del espectador: los públicos como integrantes del movimiento teatral.” En. Asimétrica. Conectando Audiencias nº11 Públicos, audiencias y territorios. Edición especial América Latina. Director del número: Javier Ibacache.

Didi-Huberman, Giorgio (2017) Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires. Manantial.

Diéguez Caballero, Ileana (2014) Escenarios Liminales. Teatralidades, Performatividades, Políticas. Ciudad de México. Paso de gato.

- Duenha, Milene Lopes (2011) “Presença e (m) Relação: A Redescoberta do Corponas Artes Presenciais do Início do Século XX”. Revista Artes Cênicas. Pp. 93-103
- Dubatti, Jorge. (2016) Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada. Buenos Aires: Atuel, Colección Textos Básicos.
- (2008) Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado. Buenos Aires, Atuel.
- (2020) Estudios de teatro argentino, europeo y comparado. Buenos Aires. Inteatro.
- Eiermann, André (2012) “Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes”. Telón de fondo n° 16. Diciembre 2012. UBA.
- Escobar, Ticio (2010) El arte fuera de sí: la irrepitible aparición de la distancia. Asunción. CAV/Museo del Barro-FONDEC.
- (2021) Aura latente. Buenos Aires. Tinta Limón.
- Fabião, Eleonora (2009a) “Acciones Cariocas: Siete acciones para Rio de Janeiro”. En Conjunto. Revista de teatro latinoamericano. 153. Casa de las Américas.
- (2009b) Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta, 8, 235-246.
- (2019) “Performance y precariedad”. En: Hang-Muñoz (comp). (2019) El tiempo es lo único que tenemos. Buenos Aires. Caja Negra. Pp. 25-49.
- Faria, João R. (2010). “O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira”. En: Sala Preta, pp. 10, 9-25.
- (2000) “Um sólido panorama do teatro brasileiro” En: Revista USP, São Paulo, n. 44 pp. 342-346 dec-fev 199-2000
- Féral, Josette. (2017) Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. Investigación Teatral. Universidad de México. Vols. 6-7, Núms. 10-11
- Fernandes, Sílvia. (2011). Teatralidade e performatividade na cena contemporânea Repertório, Salvador, nº 16, p.11-23.
- (2019) “Teatro expandido en el contexto brasileiro: o trabalho de Lia Rodrigues”. En: Cornago, Óscar, Fernandes Sílvia y Guimarães Julia (Orgs.) O teatro como experiencia pública. San Pablo. Hucitec.
- (2020). “Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea”. En: Desgranges, Flávio y Simões Giuliana, O ato do espectador. Perspectivas artísticas y edagógicas. San Pablo. Hucitec.
- (2000) Grupos Teatrais – Anos 70. Campinas. Editora Unicamp.

Fischer, Rodrigo y Matsumoto Roberta. (2019) “A imagen projetada em cena: presença e efeitos de presença”. En: Satler, Lara, et. Al. (Orgs.) Performances, mídia e cinema. Editora de Imprensa Universitária. Universidade de Goiás.

Fischer Lichte Erika. (2014) Estética de lo performativo. Madrid. Abada Ediciones

----- (2011) “Teatro coral na década de 1990. Establecimiento de novas formas de teatro nas sociedades p+os-industriales” En Próximo Ato. Teatro de Grupo. San Pablo. Itaú Cultural. Pp. 150-160

Fuentes, Marcela (2020) Activismos tecnopolíticos. Constelaciones de performance. Buenos Aires. Eterna Cadencia.

Gandara Rauen, Margarida/Margie. (org.) (2009) A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor. Salvador de Bahia. EDUFBA. Universidade Federal da Bahia.

Garbatzky, Irina. (2013). Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata. Rosario. Beatriz Viterbo.

Garramuño, Florencia. (2015) Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte, FCE3

----- (2019) Brasil caníbal. Entre la bossa nova y la extrema derecha. Buenos Aires. Paidós.

----- (2014) con Kiffer, Ana (orgs.) Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas. Belo Horizonte. Editora UFMG.

----- (2011) con Aguilar, Gonzalo. Prólogo a Guimarães Rosa. Gran sertón> Veredas. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

----- (2007) con Aguilar, Gonzalo y Di Leone, Luciana (comps.) Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea. Rosario. Beatriz Viterbo.

González, Malala. (2015) La organización negra. *Performances* urbanas entre la vanguardia y el espectáculo. Interzona, Buenos Aires.

----- (2013) “Intervenciones en el espacio público: performance, mirada y ciudad”. En: Revista Brasileña de estudos da presença. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 727-741, set./dez. UFRGS.

Graells, Antoni Ramon y Lara Bárcena Gass (org.) (2020) “La isla y el archipiélago: la casa del Odin Teatret en Holstebro”. Revista de investigación teatral, ISSN 1130-7269, Nº. 45, 2020, págs. 137-162

Groys, Boris. (2016) Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente. Buenos Aires. Caja Negra.

----- (2018) Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Caja negra.

------(2008) “The Topology of Contemporary Art”. En: Smith, Terry; Okwui Enwezor y Conde Nancy. *Antinomies of art and culture. Modernity, postmodernity and contemporaneity*. Duke University. Durham, Carolina del Norte.

Guimarães, Julia (2020) “A busca por autnomias inestáveis na MITsp 2020”. En: *Cartografias MITsp, Revista de Artes cênicas*. 7ª Mostra internacional de Teatro de São Paulo, 2020. Departamento de artes cênicas da ECA-USP.

------(2019) “Entre amadores, especialistas e espectadores”. En: Cornago, et. al. *O teatro como experiência pública*. San Pablo. Hucitec.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely. (2017) *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Buenos Aires. Tinta Limón.

Hang Bárbara y Muñoz Agustina. *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performáticas. Prólogo por las autoras*. Buenos Aires. Caja negra, 2019

Horne, Luz (2022) *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Laddaga, Reinaldo (2006) *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo

------(2010) *Estética de Laboratorio*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

Lepecki, André (2015) “No estamos listos para el dramaturgo. Algunas notas sobre la dramaturgia en la danza”. San Pablo. CENDEAC.

------(2019) “Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea” En: Hang-Muñoz. *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires. Caja Negra.

Lima Torres Neto, Walter. (2019) “Um teatro líquido?” Prefácio a *Dramaturgia e teatro: a cena contemporânea*. Eduem, Maringá.

------(2018). “Solidaridade e sociabilidade: Uma introdução ao teatro de grupo”. En: Lima Torres Neto (org.) *A sombra do Vampiro. 25 anos do teatro de grupo em Curitiba*. Curitiba. Kottter editorial.

Lirio Gurgel Monteiro Gabriela (2016) *A cena expandida: alguns pressuostos para o teatro do século XXI*. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, v. 3, n. 1, p. 37-49, 17 maio 2016

------(2019) “Imagens sensíveis e o corpo do ator na cena intermedial”. En: Villibor Flory, Alexandre, Arns de Miranda, Célia y Kaminski Alves Lourdes. *Dramaturgia e Teatro: A cena contemporânea*. Editora da Universidade Estadual de Maringá.

Llopis, Carla (2015) “La construcción del hecho escénico: el cuerpo performático como confluencia de lenguajes”. En: *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea*. IV Congreso Internacional de teatro VI Congreso Nacional de Teatro. Departamento de Artes Dramáticas. UNA

Lopes De Moura, Marcilene (2017) *Le Processus De Création D'enrique Diaz ou la construction de systèmes flou*. Thèse de doctorat en Études Théâtrales (cotutelle).

Centro de Letras e Artes – Escola de Teatro. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Universidade Federal Do Estado Do Rio De Janeiro.

Louraço Figueira, Jorge. (2012) “Dramaturgias dos Brasis”. Recuperado de:
https://www.academia.edu/4285675/Dramaturgia_dos_Brasis

Matzke, Annemarie. (2011) De seres humanos reais e performers verdadeiros. En:
Urdimento. Programa de Pós-graduação em teatro – UDESC. N° 16. Junio 2011.

Mauro, Karina (2015) “La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de
investigación específico” En: Investigación Teatral Vol. 4-5, Núm. 7-8 Diciembre 2014
- Agosto 2015

Mirelles, Alberto (1973) “Dónde empieza la pústula que más tarde será peste”. En:
Nuevos rumbos del teatro. Colección Grandes Temas. Barcelona. Salvat.

Morais da Costa, Marta (2016) “Refletores e reflexões sobre a cultura teatral”. Prefácio
a Lima Torres, Walter. Ensaios de Cultura Teatral. Jundiaí, Paco Editorial.

Mostaço, Edelcio. (2011) “Grupo de teatro, um percurso histórico”. En: Próximo Ato.
Teatro de Grupo. San Pablo. Itaú Cultural. Pp. 49-51

------(2018) Incursões e Excursões: A cena no regime estético. Rio de
Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto.

Motta Fernandes, Thiago (2019) Entre a (auto)destruição e a sobrevivência da imagem:
intervenção urbana, mídia táctica e a performatividade do registro do efêmero.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Nancy, Jean Luc. (2017) La ciudad a lo lejos. Buenos Aires. Manantial.

------(2007) 58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma. Buenos Aires.
La Cebra.

Nicolette, Adélia. (2002) “Criação coletiva e processo colaborativo: algumas
semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico”. Sala Preta. In: Sala Preta – Revista
do PPG em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São
Paulo. São Paulo, n. 02, pp. 318-325.

Néspoli, Beth. (2006). O Brasil em poética seca e dolorida. O Estado de S. Paulo, São
Paulo, Caderno 2, 28 abr.

------(2011) A década do renascimento dos coletivos teatrais”. Em: Próximo
Ato. Teatro de Grupo. San Pablo. Itaú Cultural. Pp. 94-98

Oliveira Souza, Françoise Jean; Reis, Glória y Oliveira, Leónidas José de (org.) (2015)
A arte e a cidade. Lugares e expressões teatrais de Belo Horizonte. Belo Horizonte.
Fundação municipal de cultura. Uma Breve História do Teatro Brasileiro Moderno

Overhoff Ferreira, Caroline (2008) “Uma Breve História do Teatro Brasileiro
Moderno”. En: Revista Nuestra América N° 5. Jul. 2008 Pp. 131-143

Pavis, Patrice. (1998) Diccionario del teatro. Barcelona. Paidós.

------(2016) Diccionario de la performance. Ciudad de México. Paso de gato.

------(2018) El análisis de los espectáculos. Buenos Aires. Paidós.

Pal Pélbart, Peter. (2009) Filosofía de la deserción. Buenos Aires. Tinta limón.

Pedrosa, Celia; Klinger, Diana; Wolff, Jorge y Cámara, Mario (2021) Indiccionario de lo contemporáneo. La Plata, EME editorial.

Perernau, Marcos. (2015) Antología de argumentos teatrales em Argentina 2003-2013. Prólogo, pp. 9-19. Buenos Aires. Libretto.

Pessoa, Patrik (2021) Dramaturgias da crítica. Río de Janeiro. Cobogó.

Pontes, Heloísa. (2017) Intérpretes de la metrópoli. Historia social y relaciones de género en el teatro y en el campo intelectual en San Pablo, 1940-1968. Universidad Nacional de Quilmes.

Prado Romeo, Simone do. (2015) “El movimiento Arte Contra la Barbarie: trayectoria, estrategias y principios de jerarquización de las practicas artisticas (1998-2002)” En: XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Rancière, Jacques. (2005) A partilha do sensível. Sao Paulo, Editora 34

------(2010) El espectador emancipado. Buenos Aires. Manantial.

Ramos, Luiz Fernando (2009) “Por una teoría contemporânea do espectáculo: mimesis e desempenho espetacular. En: Urdimento, n° 13. Pp. 73-84

------(2011) “Hierarquias do Real na Mimesis Espetacular Contemporânea”. En: R.bras.est.pres., Porto Alegre, v.1, n.1, p. 61-76, jan./jun., 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

Rebentisch, Juliane. (2018). Estética de la instalación. Buenos Aires, Caja negra.

Reitano, María de las Mercedes. (2017) ¡Cuerpo, máquina, acción! Estudios sobre cuerpo, performance y tecnologías emergentes. Año 1, n° 1. La Plata. Editorial e-performance. Pp. 5-6

Remedi, Gustavo (Coord.) (2015). El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral. Montevideo, Universidad de la República.

Ribeiro, Martha. (2019) “Corpos impróprios e corpos reais: da crueldade ao doce extermínio da cena da ilusão”. En: Villibor Flory, Alexandre, Arns de Miranda, Célia y Kaminski Alves, Lourdes. Dramaturgia e Teatro: A cena contemporânea. Editora da Universidade Estadual de Maringá.

Rojo, Sara. (2016). Teatro Latino-americano em diálogo. Produção e visibilidade. Belo Horizonte. Jabali

Rolnik, Suely (2019) Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente. Buenos Aires. Tinta Limón.

- Rosales Grande, María de los Ángeles (2020) “El espectador digital y el teatro diseminado”. *Bulletin of Spanish Studies* 97 (1):1-23.
- Rosenfeld, Anatol. *Teatro Épico*. São Paulo. Perspectiva, 2006.
- Ryngaert, Kean-Pierre (2022) *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo. Editora WMF Martin Fontes.
- Prado Romeo, Simone do (2016) *O movimento Arte contra a barbárie: gênese, estratégias e legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em são paulo (1998-2002)*. Tesis de Programa de Pós-Graduação Em Ciências Sociais Universidade Federal de São Paulo Escola de Filosofia, Letras E Ciências Humanas. Departamento de Ciências Sociais
- Salter, Lara; Christino, Daniel; Nogueira, Lisandro y Oliveira Rodrigo. (orgs.) (2019) *Performance, mídia e cinema*. Editora da Imprensa Universitaria. Universidade de Goiás.
- Sanchis Sinisterra, José (2012) *Narraturgia. Dramaturgia De Textos Narrativos*. Ciudad de México. Paso de Gato.
- Sanchez Montes, Maria Jose (2004) *Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual*. *Revista Teatro* nº 20 <http://www.revistateatro.es> pp. 87-101
- Sánchez, José A. *La dramaturgia en el campo expandido*, <https://blog.uclm.es/joseasanchez/2011/02/27/dramaturgia-en-el-campo-expandido/> 2011
- Santana, Samuel A. (2008) “Reflexões por uma Dramaturgia da Cena”. En: Pegoraro, Éverly (Org.). *Comunicação e Cultura Visual: identidade, memória e socialidades*. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2018. p.169-185.
- Santos Valmir. (2009) Prefacio. En: Gandara Rauen Magarida (comp.) *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. EDUFBA, Universidade Federal da Bahia.
- (2011) “Alteraridade e novos grupos na década de 2000” En: *Próximo Ato. Teatro de Grupo*. San Pablo. Itaú Cultural
. Pp. 88-94
- (2017) “Teatro Arena”. En: *Enciclopédia Latinoamericana*. <http://latinoamericana.wiki.br>
- Schechner, Richard. (1988) *El teatro ambientalista*. Ciudad de México. Árbol Editorial.
- (2000) *Performance*. Buenos Aires. Libros del Rojas. UBA.
- (2011) “Pontos e práticas: Manifestos. Nostalgias futuras” En: *Urdimento. Programa de Pós-graduação em teatro – UDESC. N° 16. Junio 2011*.
- Smith, Terry; Okwui Enwezor y Conde Nancy (2008). *Antinomies of art and culture. Modernity, postmodernity and contemporaneity*. Duke Univerity. Durham, Carolina del Norte.

- Süssekind, Flora. (2013) “Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind” En: O Globo 21/9/2013.
<https://iedamagri.files.wordpress.com/2015/04/objetos-verbais-nc3a3o-identificados-um-ensaio-de-flora-sc3bcssekind-prosa-o-globo.pdf>.
- (2016) “Ações artísticas/Ações políticas. Cultura y política no Brasil pré/pós impeachment.” Suplemento Pernambuco. Dic-2016/Enero 2017.
- (2003) Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta. Buenos Aires. Corregidor.
- Stanton, William. (2002) “*Apocalypse 1,11* in São Paulo. Aesthetic Vertigo or exploitation?” En: The drama review 46, n°4. NYU/MIT Press.
- Szondi, Peter. (1994) Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico. ShuracamparVerlag. Ediciones Destino.
- Szuchmacher, Rubén. (2015) Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral. Buenos Aires. Reservoir books.
- Tatingue Nascimento, Claudia. (2004) “Brazil's Teatro Da Vertigem: Fall as Creation”. En: TheatreForum; La Jolla N.º 24 (Winter/Spring 2004) Pp. 35-44.
- Taylor Diana. (2012) Performance. Buenos Aires. Asunto impreso.
- (2013) O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte. Editora UFMG.
- (2020) ¡Presente! La política de la presencia. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Thies-Lemann, Hans. ([1999] 2013) Teatro posdramático. Ciudad de México. Paso de gato/CENDEAC.
- (2010) Teatro posdramático diez años después. En: Ovejas muertas 12/2/2019. Extraído de Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación. CENDEAC, Centro Párraga. Traducción del portugués: Manuel Bellisco.
- Trastoy, Beatriz. (2017) La escena posdramática, Libretto.
- Turner, Víctor (1974) Dramas, Fields and Metaphors. Nueva York. Ithaca.
- (1982) From Ritual to Theatre. The human seriousness of play. Nueva York. PAJ Publications.
- Ubersfeld, Anne. (1993) Semiótica teatral. Cátedra. Universidad de Murcia.
- Van Kerkhoven, Marianne (1994). “The theatre is in the city and the city is in the world and its walls are of skin”. En: State of the Union speech, Theatre Festival. Bruselas.
- Villibor Flory, Alexandre, Arns de Miranda, Célia y Kaminski Alves Lourdes. (2019) Dramaturgia e Teatro: A cena contemporânea. Editora da Universidade Estadual de Maringá.

Wisnik, Ghillerme. (2016). "San Pablo. Oficina: un teatro atravesado por la calle". En: Arêas Peixoto, Fernanda y Gorelik Adrian (Comps.) (2016) Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente. Buenos Aires, Siglo XXI.

Revistas y publicaciones

Archivo ARTEA. Artes vivas. Artes escénicas. <http://archivoarte.uclm.es/>

Conjunto. Revista de teatro latinoamericano. 153. Casa de las Américas. La Habana, 2009

¡Cuerpo, máquina, acción! Estudios sobre cuerpo, performance y tecnologías emergentes. Año 1, n° 1. La Plata. Editorial e-performance

DRAMA revista de cinema e teatro N.º 4 | Março 2012- Editores Daniel Ribas e Pedro Flores. Uma revista publicada pela APAD -Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos.

Dramaturgias n.4, 2017. Escritas Dramáticas. Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) Universidade de Brasília.

-----n.18. Dramaturgias dos afectos.>Sentimentos p[ublicos e performance. Marcus Mota (Ed.) Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) Universidade de Brasília. 2021

----- n. 19. Performance nas artes dramáticas, nas artes visuais e na música Marcus Mota (Ed.) Revista do Laboratório de Dramaturgia (LADI) Universidade de Brasília. 2022

Enciclopédia Latinoamericana de teatro <https://latinoamericana.wiki.br/>

Folhetim. Ensaios sobre teatro. N° 12 Jun-Mar 2002. Teatro do Pequeno Gesto. Secretaria da Cultura de Rio de Janeiro.

NYU Hemispheric Institute. <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/hidvl-additional-performances>

Próximo Ato. Teatro de Grupo. San Pablo. Itaú Cultural 2011

Opinões. Revista dos alunos de literatura brasileira. Año 5, número 8. La literatura em cena. Faculdade de filofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2016

Ovejas muertas. Revista de Información y pensamiento teatral. Madrid. <https://ovejasmuertas.wordpress.com/>

Revista Brasileira de estudos da presença. Porto Alegre, v.1, n.1, p. 61-76, jan./jun., 2011

-----v.3, n. 3. Set./dez. 2013 UFRGS.

Revista Teatro nº 20 <http://www.revistateatro.es> Madrid

Revista Urdimento. Programa de Pós-graduação em teatro – UDESC. Nº 15 oct 2011

-----Nº 16. Junio 2011.

Revista sala preta Vol. 21 nº1. 2022. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Teatro, Artes Cênicas

Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral. Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo>

VIS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB volume 12, número 1, janeiro/julho de 2013. Brasília – DF ISSN – 1518-5494

Páginas oficiales

Teatro da Vertigem <https://www.teatrodavertigem.com.br/espeticulos>

Christiane Jatahy <https://christianejatahy.com/en/creations-en/>

Bia Lessa <https://bialessa.com/>

Armazém Companhia de teatro <https://www.armazemciadeteatro.com.br/>

Companhia do Latão <https://www.instagram.com/companhiadolatao/?hl=es>

Companhia dos Atores <https://www.instagram.com/ciadosatores/?hl=es>

Teatro Oficina <https://site.bileto.sympla.com.br/teatrooficina>

Referencias a las obras en medios

“A Bao A Qu - Um Lance de Dados”. En: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. En:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento391701/a-bao-a-qu-um-lance-de-dados>.

Acesso em: 15 de setembro de 2022. ISBN: 978-85-7979-060-7

Asimétrica. Conectando Audiencias nº11 Públicos, audiencias y territorios. Edición especial América Latina. Director del número: Javier Ibacache.

“Brasil como escenario. El colectivo teatral “Rimini Protokoll” hace visitas en casa en América Latina, sacando a luz fascinantes historias”.

04.12.2017 <https://www.deutschland.de/es/topic/cultura/rimini-protokoll-proyecto-teatral-con-un-analisis-interno-del-brasil>

Cervera, Marta. (2017) “Macbeth entra a la galería de arte” En: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20171121/christiane-jatahy-estrena-macbeth-a-floresta-que-anda-el-bosc-que-camina-6439838>

Cholakian, Daniel. Entrevista a Antonio Araujo, director de la Muestra Internacional de Teatro de San Pablo <https://www.nodal.am/2020/03/antonio-araujo-director-de-la-muestra-internacional-de-teatro-de-san-pablo-todos-los-textos-en-la-mitsp-son-contra-bolsonaro/2020>

Deregnoncourt, Marine (2020). A Floresta Que Anda La Forêt Qui Marche Création De Christiane Jatahy Inspirée Par Macbeth De William Shakespeare 2016. Monografía recuperada de www.academia.edu

Durán, Antonio (2020) “Sobre el reverso: Teatro da Vertigem, 2020”. En: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/10/marcha-a-re-teatro-da-vertigem/>. Traducción de la web del medio
En: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/projects>

García, Silvana. “Los asentamientos urbanos del Teatro da Vertigem”. En: Archivo ARTEA. Artes vivas. Artes escénicas. <http://archivoartea.uclm.es/> 2010

“La performer”. Entrevista a Eleonora Fabião. 02/06/2017 <https://lavaca.org/mu112/la-performer/>

“O Espetáculo-Instalação “Grande Sertão: Veredas”, De Bia Lessa, Com Caio Blat, Chega Ao Festival De Curitiba”. Posted on 27/03/2018 <https://www.believenews.com.br/o-espetaculo-instalacao-grande-sertao-veredas-de-bia-lessa-com-caio-blat-chega-ao-festival-de-curitiba/#.Y3kAX3ZBzIX>

Roveri, Sérgio (2017) “Bia Lessa leva *Grande Sertão* ao palco” En: Valor, de São Paulo — Valor. 08/09/2017 <https://valor.globo.com/eu-e/coluna/bia-lessa-leva-grande-sertao-ao-palco-1>.

“Sobre el reverso: Teatro da Vertigem, 2020”. En: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/10/marcha-a-re-teatro-da-vertigem/>. Traducción de la web del medio

Sobre BR-3 <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento461003/br3>

Von Florian, Malzacher “Dramaturgias de la asistencia y la desestabilización. La historia de Rimini Protokoll” 02.12.2007

Videos

Hemispheric Institute Biblioteca De Video Digital <https://hemi.nyu.edu/hemi/>

- Bia Lessa

Câmera Mundi - Bia Lessa com Grande Sertão: Veredas no Festival de Teatro de Curitiba, 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=9Aw-HNyoWpI>

VIMEO

“Grande sertão: veredas” <https://vimeo.com/389683619>. 2018

Edição - Depoimento Bia Lessa (Show Maria Bethania), 2013

<https://vimeo.com/144641818>

Entrevista com Bia Lessa no RCB. Revista No Cinema Brasileiro. Canal 2. 2016

<https://vimeo.com/17849829>

- Christiane Jatahy

VIMEO

What if they went to Moscow <https://vimeo.com/102024795>. 2014

Talk&Dialoghi / Christiane Jatahy <https://vimeo.com/422707828>. 2020

Entrevista sobre JULIA: Christiane Jatahy <https://vimeo.com/38169247>. 2012

YOUTUBE

Masterclass Christiane Jatahy. Centro Dramático de Madrid. 2021

<https://www.youtube.com/watch?v=45iz1F3ymik>

Entretien avec Christiane Jatahy - A Floresta que anda (La Forêt qui marche) 19 sept 2016. https://www.youtube.com/watch?v=Iqak3_le8ew

Christiane Jatahy – Entrevista Coffeepaste, 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=u5zKbEt-Yfg>

- Teatro Arena

Teatro Oficina, TBC, Arena: Rolê por alguns teatros da cidade de São Paulo. 2016

<https://www.youtube.com/watch?v=t67uzia1M3o>

Teatro de Arena e Teatro do Oprimido, como aconteceram? 2021

<https://www.youtube.com/watch?v=msdGAf9KAfU>

- Teatro Oficina

Teatro Oficina apresenta o espetáculo ‘Bacantes’ no Sesc Pompeia 2016

<https://livreopiniao.com/2016/10/16/teatro-oficina-apresenta-o-espetaculo-bacantes-no-sesc-pompeia/>

Ensaio de Macumba Antropófaga 26 de maio - 1º ATO + Comentários - Teatro Oficina 2017

https://www.youtube.com/watch?v=k0G7BXMnIFQ&list=RDCMUCadViR3gaHOUDGMoFYxfJAw&start_radio=1

As Bacantes. Temporada 2016/2017

<https://www.youtube.com/watch?v=hDEyKBPUiLI&list=PLYbDyZwsAFTJ0lpWL5jc0Jiz-6B7DKamh>

- Teatro da Vertigem

Teatro da Vertigem: 26 anos de história.

https://www.youtube.com/watch?v=8VVqY_KoDv4&t=538s 2019

Festival Amparo - Teatro da Vertigem

https://www.youtube.com/results?search_query=teatro+da+vertigem

Teatro da Vertigem. Primeira pessoa. Itaú Cultural. 2009

<https://www.youtube.com/watch?v=OvPCVgdfaeE&t=14s>

#31biental (Programação) Teatro da Vertigem: A última palavra é a penúltima. 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=MB4jJXSqugo&t=592s>

BR-3 - espetáculo do Teatro da Vertigem 2006

<https://www.youtube.com/watch?v=05wIHrm0V-0>

Teatro da Vertigem - Apocalipse 1,11 (construção) 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=2iDLJ1Lcid8>

- Armazém Companhia de teatro

Armazém - 25 anos da companhia de

teatro <https://www.youtube.com/watch?v=eTGOAwrIDVA>

Compacto Antes da coisa toda começar 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=0KAX7kyGxu0&t=61s>

A marca da água - Armazém Companhia de Teatro. 2013

https://www.youtube.com/watch?v=tRT8Bpkwr_Q

- Companhia dos atores

<https://www.youtube.com/c/CIADOSATORES?app=desktop>

- Companhia do Latão

Brecht na Companhia do Latão <https://www.youtube.com/watch?v=t67uzia1M3o>